LA FABBRICA TELEVISIVA

La Rai a **Napoli**

Rai Eri

La fabbrica televisiva

La Rai a Napoli

Testi
Barbara Scaramucci, Francesco Pinto, Pasquito del Bosco

Consulenza e ricerca fotografica
Chiara Antonelli

Prefazione
Claudio Petruccioli

©2007 **Rai Radiotelevisione Italiana**
Editoria Periodica e Libraia
Viale Mazzini, 14 – 00195 Roma
Rai-eri@rai.it

ISBN 978883971428-2

Fotografie
Teche Rai-Fondo Centro di Produzione Rai di Napoli
Teche Rai-Fondo Centro di Produzione Rai di Napoli/Alfredo Capozzi
Teche Rai-Fondo Centro di Produzione Rai di Napoli/Carbone & Nicois
Ufficio Stampa Rai
Rai Trade
Archivio Fotografico Grundy Italia S.p.A./Alfredo Capozzi: “Un posto al sole” e “La squadra”
Archivio fotografico Parisio: pp. 35 (in alto), 36 (in basso a sin.), 40 (in alto), 74, 140
Camerlingo & Ruggieri: pp. 244, 245
Marco Sommella: p. 73 (in basso a sin.)

Gli autori ringraziano
Biblioteca Rai, Ufficio Stampa Rai, rai Trade

Progetto grafico
Franco De Vecchis

Realizzazione
Evin srl – Roma

Stampa
Sintesi Grafica – Roma

Rai Teche

Centro di Produzione
Rai di Napoli

Sommario

Prefazione di Claudio Petruccioli 7

LA FABBRICA DELL'IMMAGINARIO 13
Organizzazione del lavoro, processi produttivi
e destini industriali tra monopolio e mercato
di Francesco Pinto

LO SGUARDO INDIETRO 77
Quando musica e spettacolo peccano di leggerezza.
Festival, Auditorium e varie alchimie
di Paquito Del Bosco

LAURA STORM HA TROVATO UN POSTO AL SOLE 143
Dallo sceneggiato alla soap, qualche riflessione sulla storia
delle fiction realizzate nel Centro Rai di Napoli
di Barbara Scaramucci

2
3

Prefazione

Un libro sul Centro di Produzione Rai di Napoli non é solo, come in questo caso, l'appassionato ritorno su un periodo, lungo mezzo secolo, di storia industriate sulle modificazioni della struttura produttiva, nei metodi e nei risultati. Un percorso coinciso con un grande sforzo nazionale, un investimento, non solo industriale, sul Mezzogiorno.

La fabbrica televisiva racconta la storia di un pezzo di Rai che é, sia detto senza enfasi,una parte importante della storia culturale - nel senso più ampio della mentalità, del costume, del farsi identità - della comunità nazionale. Basta scorrere le immagini dei primi spettacoli prodotti a Napoli, ad esempio quelli con Silvio Noto, e poi "rivedere" la stagione dei grandi sceneggiati di Anton Giulio Majano, e ancora quella dei varietà con Mina e Johnny Dorelli all'Auditorium, che abbiamo di recente riaperto perfettamente restaurato, sino alle serie di fiction di *Un posto al sole*. É un breve elenco che dà intanto l'idea della versatilità del Centro di Napoli, e che soprattutto ravviva la memoria d'Italia nel modo tutto speciale che solo quel mix di immagini, suoni, parole, persone che é la televisione é in grado di dare.

Che cosa sarebbe l'autocoscienza, e l'identità culturale, del Paese se i programmi della Rai, sceneggiati, varietà ecc., fossero stati per ipotesi, nel corso di questi decenni, prevalentemente stranieri? E' una ipotesi inimmaginabile ovviamente, ma serve a cogliere la funzione decisiva della Rai, del servizio televisivo pubblico in ordine all'identità culturale e psicologica della nazione. Per il passato e per il futuro. Lungi da me pensare in termini autarchici.

Ciò di cui sono però convinto é che é indispensabile un consistente apporto nazionale nella realizzazione di quello che chiamiamo "prodotto" televisivo. E questo significa rafforzare il ruolo della Rai come azienda di prodotto e non solo di trasmissione.

Oggi la Rai può vincere la sfida, non soltanto economica ma soprattutto culturale, se realizza un mix tra produzione e offerta internazionale, nazionale e locale. Nel campo dell'informazione, certamente, ma anche in quello della fiction, dell'intrattenimento, dell'educazione in senso lato.

Proprio l'esperienza di Napoli (ma lo stesso ci dicono esperienze di altri centri televisivi quali Milano, Torino, Firenze) induce infatti a pensare che non può prosperare a lungo una produzione televisiva nazionale se essa non é permeata e dunque radicata nelle diverse realtà territoriali del Paese.

Nell'insieme di queste realtà maturano infatti umori, stili di vita e mentalità che ogni creatività culturale, anche quella televisiva, deve saper ascoltare, intercettare.

Il mondo della multimedialità e l'era del digitate terrestre impongono sfide inedite. Un libro come questo, oltre a ricordarci il valore della nostra esperienza, ci aiuta anche a individuare la via da

seguire oggi: rendere più sofisticata e ricca l'offerta non rinunciando ma anzi facendo leva sulla nostra identità di grande azienda culturale e nazionale di servizio pubblico.

E, per concludere, un omaggio alla Sede Rai di Napoli per la buona sorte che la bacia. In altre città (Milano, Torino, ma anche Roma) i tradizionali insediamenti della Rai sono messi in discussione da esigenze funzionali, o della Rai stessa o del tessuto urbano nel quale sono inseriti. A Napoli non é cosi. Sembra che chi ha collocato lì la Rai avesse il dono di vedere il futuro. Non solo perché dalla tangenziale si accede con immediata facilità; ma perché l'intorno, liberato dei vecchi e gloriosi impianti industriali, si offre, aperto verso lo splendido mare, agli insediamenti e agli usi più sofisticati e moderni. A Napoli, la Rai é stata ed é, anche per questo, una beneaugurante finestra sul futuro.

Claudio Petruccioli

Presidente

Rai Radiotelevisione Italiana

RAI

Automezzi per la ripresa esterna negli anni sessanta

I legionari dello spazio, 1966
Antonio Guidi, Carlo Croccolo
e Ivano Staccioli

Organizzazione del lavoro, processi produttivi e

La fabbrica dell'immaginario

Destini industriali

Tra monopolio e mercato

La mappa degli attuali luoghi produttivi della televisione generalista può raccontarci una storia e aprire una riflessione. Antichi stabilimenti cinematografici, vecchie fabbriche dimesse, capannoni industriali, massicci centri di produzione, tutti situati nelle grandi aree urbane, sono i punti di concentrazione del "lavoro" televisivo.

Sono questi i capisaldi di un territorio, diviso tra la centralità urbana delle fabbriche aziendali e la collocazione "periferica" degli altri, che nutre di contenuti e di lavoro i palinsesti.

Un elemento balza con evidenza agli occhi da questo panorama: la produzione televisiva affonda le sue radici e la sua identità dentro la cultura industriale del Novecento, dentro l'idea di fabbrica fordista generata dal secolo scorso e che ne ha caratterizzato lo sviluppo nel passaggio tra artigianato e produzione di massa.

Una fabbrica evidentemente specifica, quella televisiva, rispetto alla manifatturiera, ma tutta dentro la logica dei grandi spazi a forte concentrazione di risorse umane, della determinazione del profili categoriali, della parcellizzazione del lavoro, della specificità e delle identità dei profili professionali tipici dei grandi stabilimenti.

Una identità e un modello produttivo che la Rai tende perspicacemente a riprodurre.

E così i teatri di posa del cinema "tradizionale" accanto ad alcuni grandi spazi produttivi dell'industria nazionale del passato, come la Voxson a Roma e la Caproni a Milano, sono strutturalmente diventati i luoghi "naturali" dell'attuale "fare" televisione.

Le "macerie" abbandonate dal postindustriale trovano così nella classicità della produzione dei programmi un loro nuovo destino e una loro nuova vita a mostrare, ancora una volta se ce ne fosse bisogno, la televisione generalista come l'ultimo grande medium del Novecento.

E allora da lì bisogna partire, dal secolo della produzione delle immagini di massa e dal momento delle scelte di sviluppo, dai primi anni Cinquanta, perché tutto avviene nel periodo tra la fine della guerra e il grande boom del successivo decennio.

La nascita del Centro di Produzione di Napoli tra il 1958, data dell'apposizione della sua prima pietra, e il 1961, data della sua prima "registrazione", non può essere compresa, e probabilmente nemmeno pensata, se non si parte dalle scelte politico-strategiche operate tra il 1952 e il 1954.

In questi anni, decisivi per la costruzione di un'identità del Servizio Pubblico che addirittura permane fino ai giorni nostri, la Rai ha già preso alcune fondamentali decisioni sulla sua forma societaria, sul suo finanziamento, sul suo rapporto con la "politica". Ma, soprattutto - per raccontare la parte della storia che ci riguarda - ha scelto in maniera decisa un suo "modello di riferimento" da un punto di vista sia industriale che editoriale e, come vedremo, prova a mettere in sintonia forma produttiva e contenuti di "genere".

Punto di riferimento, una sorta di "originale mitico" sul quale uniformarsi non come mera copia ma come vero e proprio processo di avvicinamento strategico, é la Bbc.

Tutta Europa userà il *public service* inglese come punto di riferimento comune ma sarà proprio l'Italia quella che, con maggiore ostinazione industriale, utilizzerà l'esperienza britannica come obiettivo verso il quale tendere, seconda sola, forse, alla televisione pubblica giapponese, che già nella sigla della sua nuova società, Nhk, tradurrà letteralmente lo stesso nome della Bbc.

Oltre alle "ragioni" dei vincitori, nei Paesi che escono sconfitti dalla guerra esistono due motivazioni profonde per una scelta così decisa che, nel contesto di questa esposizione, conviene almeno accennare.

La prima é una sorta di "egemonia etica" che la Bbc ha acquisito in Italia durante gli anni del secondo conflitto mondiale. Il massiccio ascolto di Radio Londra negli anni della guerra fonda la percezione di una autorevolezza basata sull'autonomia e sull'indipendenza e,

soprattutto, su un'alta missione morale come quella della "verità", che é un elemento di assoluta novità nel contesto di un'Europa continentale dove, con l'eccezione dei Paesi scandinavi, non é stato "sperimentato" il modello del *public service* e sono state preferite le radio di Stato (Italia, Germania, Spagna) o le compagnie private (Francia).

Le nuove élite dirigenti, che si stanno progressivamente reimpadronendo del governo dei comparti industriali attraverso una sorda ma dura lotta con le competenze "professionali" (nel caso della Rai con la "casta" degli ingegneri), vedono nell'esperienza inglese un modello "alto" che contestualmente sposta l'asse delle decisioni verso la politica piuttosto che verso la "tecnica".

La scelta del *public service* si innesta inoltre (é un passaggio decisivo che qui é possibile solo accennare) all'interno di quella più vasta strategia politico-industriale che é stata la dimensione identitaria di tutti gli Stati europei nella seconda metà del Novecento: la "pubblicizzazione" dei servizi come elemento fondativo della più generale idea di welfare.

Anche in questo caso la Bbc rappresenta una sorta di punto di riferimento in quanto elemento di una più generale riorganizzazione politica del sistema delle risorse. Nel 1929, infatti, quando il governo inglese ne opera il passaggio da società privata a società pubblica, lo fa all'interno di un più vasto disegno che vede nello stesso anno il passaggio da privato a pubblico di segmenti fondamentali della rete dei "servizi" (si va dalla centrale del latte di Londra fino a una parte delle strutture ospedaliere).

Il racconto di tali passaggi e del disegno strategico (e "nobile") che é dietro l'idea di *public service* ci porterebbe molto lontano. Quello che é utile qui sottolineare é il forte senso di "missione" che la catena professionale (dalle élite manageriali fino ai quadri tecnici) coinvolta nella trasformazione e nella costruzione di un nuovo apparato assume come caratteristica essenziale del proprio lavoro. Essere uomini e donne del *public service* (nella fattispecie della Rai) é un forte valore identitario e, contestualmente, rappresenta un'idea "culturale" di sviluppo.

Essa si fonda, per quanto attiene all'Azienda televisiva, su due linee strategiche. La prima di tipo infrastrutturale: rendere accessibile a tutti la nuova "risorsa culturale". La decisione aprirà la stagione del "ripetitori": in appena cinque anni l'intero Paese riceverà il segnale televisivo secondo un modello totalmente diverso rispetto allo sviluppo a "macchie di leopardo" (prima le aree ricche e poi quelle povere) che sta avvenendo negli Stati Uniti.

La seconda, ed é quella che maggiormente ci interessa, é la costruzione di una offerta editoriale fondata su una programmazione, originale e di qualità, "altra" rispetto a quella offerta dal "mercato".

Anche in questo caso, e forse soprattutto in esso, il punto di riferimento é la Bbc.

La formula sulla quale per più di un trentennio si organizzeranno i palinsesti del Servizio Pubblico é infatti di origine inglese.

É John Reith, mitico direttore generale della Società e principale protagonista della "pubblicizzazione" della Bbc, a teorizzare la formula dell' "informare, educare, divertire" come asse lungo il quale organizzare l'offerta prima radiofonica e poi televisiva, indicando non solo gli obiettivi ma anche una scala di priorità insita nella gerarchia della formula. Accanto a essa, e come fossero istruzioni per l'uso della formula di Reith, il suo "corollario": «Bisogna offrire al pubblico non quello che desidera ma quello di cui ha bisogno».

Sono due linee guida che costruiranno l'idea stessa di televisione non solo nel nostro Paese e che influenzeranno in maniera determinante modelli, forme e strutture produttive della Rai.

Attraverso queste indicazioni di contenuto, la televisione a cavallo degli anni Cinquanta e Sessanta rappresenta cosi l'ultima occasione delle élite di costruire un pubblico "a propria immagine e somiglianza". Essa viene messa in pratica attraverso un uso del nuovo medium come una sorta di aula scolastica o salotto allargato, in cui la tradizionale circolazione culturale dei gruppi "di punta" viene letteralmente resa pubblica e proposta a ceti sociali di solito esclusi da essa.

Medium povero e popolare, la Tv nell'idea delle élite poteva e doveva essere strumento pedagogico per sviluppare in forma adeguata l'autentica cultura. Sono evidenti i caratteri "autoritari" del progetto (che, comunque, in Italia viene abbondantemente mediato, distorto o addolcito dalla provenienza cattolica dei nostri gruppi dirigenti rispetto alla durezza etica delle élite inglesi), ma é contestualmente necessario sottolineare come esso sia l'unico tentativo di stabilire una "sintonia" tra la cultura dei produttori e quella dei consumatori di televisione.

É a partire dal cercare di trasmettere un'idea di prodotto al suo consumo di massa che si pone il grande problema editoriale e industriale dell'Azienda poiché, accanto a un'esigenza naturale di specificità televisiva per quanto riguarda il genere informazione, si tratta di rifornire in maniera continuativa gli altri due macrogeneri della triade reithiana, soprattutto quando tendono a fondersi nell'educare divertendosi.

É un passaggio industriale che spiega quasi interamente il perché della costruzione delle grandi fabbriche televisive e, in modo particolare, di quella napoletana. Si tratta infatti di costruire prodotti "spettacolari" di massa, assolutamente nuovi e originali rispetto a quelli offerti dal mercato, governati da una specifica élite culturale in grado di operare un controllo diretto sui loro contenuti in modo da garantire la corretta traduzione televisiva di quegli oggetti di qualità di cui la stessa élite culturale si é nutrita e si nutre.

Fin da subito le strade industriali della televisione italiana, e in generale di quella europea, e della televisione americana divergono.

La politica dei grandi *studios* di proprietà dei *broadcasters* dura negli Stati Uniti solo il tempo necessario per risolvere il conflitto con Hollywood.

Non appena infatti si conclude l'embargo produttivo delle *majors* e si trova un accordo convincente e conveniente sulla "valorizzazione" del cinema in televisione, i *networks* liquidano le loro strutture produttive in gran parte situate a New York, cancellano dai palinsesti le produzioni di *drama* da studio e affidano ai produttori di Los Angeles il compito della riorganizzazione produttiva attraverso la costruzione dei dipartimenti televisivi interni alle *majors*. Saranno loro ad attivare e a sviluppare i primi prodotti seriali sulla base dell'utilizzo di un meccanismo, quale quello del film breve a episodi, che era stato già abbondantemente sperimentato nelle *matinées* delle sale cinematografiche fin dagli anni Quaranta.

Lo sviluppo del nuovo medium si fonda, dunque, fin da subito su un solido rapporto cinema-televisione che rappresenterà la costante del sistema produttivo statunitense.

Niente di tutto questo in Europa e in Italia dove, al contrario, l'intera strategia industriale risulta definita sulla costruzione di un autonomo apparato produttivo e, soprattutto nel campo della fiction, su prodotti assolutamente originali e specifici non tanto per la televisione quanto per la cultura che la fonda. Differente é infatti il punto di partenza: dalla sceneggiatura negli Stati Uniti, dal testo letterario nel nostro Paese.

Quando nel 1954 iniziano le trasmissioni regolari la scelta é stata già fatta e tutta la messa in onda estranea allo specifico televisivo come i film, i documentari, le prime serie statunitensi, sarà vista come semplice funzione sostitutiva o di supplenza in attesa che un'autonoma macchina editoriale e produttiva vada a regime.

In una prima fase la strada obbligata é quella della riconversione degli spazi esistenti, di un utilizzo delle strutture che hanno partecipato alla fase di sperimentazione (Torino e Milano), ma é stato ormai deciso un accentramento produttivo su Roma dove, tra il 1957 e il 1959, non appena viene terminato il complesso di via Teulada, si trasferirà gran parte della produzione, mentre l'ipotesi del decentramento editoriale é stata già scartata nella fase radiofonica dell'immediato dopoguerra.

Il Centro di Produzione di Napoli é l'ultima fabbrica di questa strategia industriale. Nel 1958, quando iniziano i lavori, non solo é stata sancita l'autonomia editoriale e produttiva della televisione rispetto agli altri comparti dell'industria culturale, ma, soprattutto, sono stati definiti i "generi" attraverso i quali essa si concretizza.

É un ritardo che permette di costruire la massima forma di razionalità industriale di tutti gli stabilimenti aziendali e di far coincidere al massimo grado possibile forma produttiva e contenuto editoriale attraverso la costruzione di una fabbrica che si presenta, ancora oggi, come uno dei punti più avanzati delta modernità del Novecento televisivo.

La fabbrica inizierà la sua reale attività produttiva nel 1961, quando nello studio Tv1 sarà registrato il primo programma di prosa, **Le acque della luna**, una commedia in tre atti per la regia di Mario Lanfranchi.

Questo non significa, evidentemente, che prima di quella data non si sia fatta televisione a Napoli. Esiste infatti una fase "sperimentale" e "mitica" durante la quale Napoli si affaccia, seppure in ritardo, alla produzione di programmi.

Dopo lo straordinario periodo di Radio-Napoli con i suoi uffici collocati all'interno del palazzo Singer di corso Umberto, sarà un ex garage a Pizzofalcone a essere utilizzato come primo studio televisivo (ma anche come studio Rf). Qui, in questo spazio già attrezzato secondo lo standard produttivo delle tre telecamere che rappresenta la formula comune di tutti gli studi, inizia una prima fase di produzione e formazione professionale durante la quale i tecnici e il personale napoletano cominciano contestualmente a fare e a imparare televisione.

Lì é prodotto il primo programma "napoletano", una **Cantata dei pastori** con la regia di Vittorio Viviani e con la regia televisiva di Lelio Golletti. Successivamente, sempre nello studio di Pizzofalcone, vengono realizzate le oltre cento puntate di **Il nostro piccolo mondo** condotto da Silvio Noto, una trasmissione per ragazzi che vede come autrici Zietta Liù, Valeria Lombardi e Annamaria Pondrano. Il programma andava in diretta così come andava in diretta l'altro programma napoletano, **Canzoni alla finestra**, una trasmissione musicale di mezz'ora che coinvolgeva non solo i cantanti napoletani ma tutti quelli presenti nel capoluogo campano per motivi di lavoro (tournée, recital, concerti ecc.).

Attraverso questi prodotti si forma il primo nucleo tecnico-produttivo che nel 1961 sarà trasferito nel nascente Centro di Produzione di Fuorigrotta.

La sua formazione è la somma di una serie di storie (personali e sociali): un primo nucleo é rappresentato da una sorta di immigrazione di ritorno e cioè un gruppo di professionisti che hanno già lavorato soprattutto a Torino (per quanto riguarda la parte specificamente tecnica) e a Roma (per quanto riguarda la parte produttiva), un secondo dal cinema (soprattutto gli operatori, gli assistenti di fuochi ecc.) e un terzo dalla prima riconversione dalla radio alla televisione. Ma accanto al nucleo preesistente gran parte del personale è nuovo.

Si tratta di lavoratori tutti assunti per concorso e una scelta cosi orientata la dice lunga sulla differenza tra la formazione del personale della Rai e gli altri comparti dell'industria culturale, come ad esempio quella cinematografica e teatrale. La spiegazione non é solo ascrivibile alla necessità di avere forti competenze tecniche da "estrarre" da un sistema scolastico, quale quello degli istituti di secondo grado, in quel momento in forte sintonia formativa con la domanda del mercato, rna anche all'idea di una selezione "alta" in modo da far convergere nella nuova Azienda una vera e propria élite tecnica anche nei quadri interrnedi e, più in generale, nell'intera macchina produttiva.

Il personale della Rai, a cavallo tra gli anni Cinquanta e Sessanta, viene cosi costruito come una vera e propria aristocrazia tecnico-operaia, e questa svolta determinerà, da un lato, la creazione di un patrirnonio di risorse professionali unico in Italia (probabilmente equiparabile solo a quello dell'Eni e dell'Agip) e, dall'altro, una forte motivazione identitaria nel rapporto strettissimo dei singoli lavoratori con la "propria" Azienda (equiparabile a quello della Fiat), che durerà per oltre un trentennio.

Contestualmente a questa operazione sugli uomini si é avviata la fase di costruzione della fabbrica. La scelta del luogo non é casuale. Il quartiere di Fuorigrotta é il più "razionale" dell'intera città. Figlio del piano regolatore del 1939 e di tutto l'ampio dibattito del dopoguerra, esso é stato identificato come un'area ad alta concentrazione di servizi pubblici con una forte presenza di impianti sportivi e di strutture di ricerca.

Una doppia caratterizzazione che si rafforzerà negli anni e che accanto alla preesistente Mostra d'Oltremare, al Centro di Produzione della Rai, alla Facoltà di Ingegneria e allo Stadio San Paolo, vedrà la costruzione del Palazzetto dello Sport, dell'Istituto Motori del Cnr e dell'Istituto Superiore di Educazione Fisica.

É una vera e propria zona di frontiera che "guarda" la grande fabbrica siderurgica di Bagnoli, i cui destini si intrecciano e si intrecceranno in maniera indissolubile con questa parte della città

É un quartiere giovane, fisicamente separato dalle altre zone in cui si é già avviato il grande sacco edilizio, ed é lì che si eserciterà, in questa fase decisiva per la costruzione della nuova metropoli, il massimo sforzo irnprenditoriale dell'investimento pubblico.

Il progetto, affidato agli architetti Avolio De Martino, De Renzi e Contigiani, rivela ancora oggi la sua razionalità ed evidenzia, anche in maniera "fisica", i suoi obiettivi produttivi e la sua filosofia.

Per la prima e probabilmente unica volta nella storia dell'industria culturale nazionale ci si trova, infatti, nella possibilità di costruire una fabbrica dimensionata sulle esigenze editoriali di una televisione pubblica che ha ormai definito la sua identità.

Gabriella Farinon nello studio Tv1, 1961

La Rai ha chiaro il suo "destino": é una grande Azienda culturale di servizio pubblico che costruisce le sue strategie su una serie di attività televisive ed extratelevisive e che vede la sua offerta editoriale organizzata in generi e prodotti propri che, per quanto riguarda la fiction, traggono la loro origine dal grande immaginario letterario e teatrale dell'Ottocento, patrimonio culturale comune della sua classe dirigente.

Molto più che a Milano (che infatti sconterà a lungo la sua costruzione anticipata con sottodimensionamento dei suoi *studios*), a Napoli é possibile pensare, fin dalla prima linea da tracciare sul foglio di progettazione, a una forma architettonico-produttiva adeguata alla costanza solida dei contenuti e degli oggetti da realizzare (che non cambieranno tipologia per oltre un trentennio). Per dirla semplicemente, a Napoli si prova a realizzare, con successo, un vestito su misura per il corpo già formato della produzione aziendale.

Ma la nuova fabbrica deve essere anche qualcosa d'altro: il simbolo dell'investimento della Rai nel Sud del Paese.

É necessario ricordare, se pure come semplice richiamo, che siamo nel pieno del dibattito politico-culturale sulla necessità di una modernizzazione del Mezzogiorno attraverso una sua rapida industrializzazione e la costruzione di un sistema di infrastrutture che rappresentano il primo piano organico per la riduzione del divario di sviluppo tra le "due" Italie. É l'industria pubblica nel suo complesso, e l'intervento dello Stato attraverso la Cassa per il Mezzogiorno, che s'incarica di avviare tale innovativa strategia con una serie di massicci apporti finanziari.

Autostrada del Sole, miracolo economico, intervento straordiriario: bisogna fare molta attenzione alle parole che si usano in quegli anni. Esse esprimono tutte insieme quell'incredibile senso di fiducia nel cambiamento che il Paese sembra vivere dopo i lunghi e faticosi anni della "ricostruzione". Oggi sappiamo come un'idea di sviluppo concepita essenzialmente sui grandi poli industriali abbia in gran parte fallito i suoi obiettivi, ne conosciamo gli errori, le debolezze intrinseche; rna, alla fine degli anni Cinquanta, siamo letteralmente agli inizi del mondo, a un pensare ai grandi progetti piuttosto che alla gestione delle piccole cose, ed é un'Azienda giovane quella che arriva a Napoli. Essa vuole dimostrare la sua "potenza" in un contesto arretrato rispetto al resto del Paese.

E mentre a Roma si lavora nella razionalità essenziale del Centro di Produzione di via Teulada, nel capoluogo campano si opererà per una soluzione più "visibile", più "ardita", più "spettacolare", più innovativa poiché essa deve rappresentare - come lo straordinario stabilimento dell'Olivetti di Pozzuoli, per un lungo periodo considerato una delle più belle fabbriche d'Europa - un vero e proprio segno architettonico della città.

Su questa filosofia spettacolare la fabbrica sarà costruita seguendo alcune specifiche linee di sviluppo.

La prima é quella di pensare a una struttura capace di rifornire, in maniera costante e continuativa, il grande palinsesto di programmi di prosa, che occupano, nell'offerta editoriale, uno dei nodi strategici sia del Canale Nazionale che del nascente Secondo Canale.

In questa ottica la prosa é un vero e proprio macrogenere che nell'Italia della paleotelevisione viene successivamente declinato su prodotti specifici e standardizzati, quali il teatro in tre atti (collocato il venerdì in prima serata), l'atto unico e l'originale televisivo (anche essi collocati di solito in prima serata) e il romanzo sceneggiato (con uno *slot* di palinsesto la domenica in prima serata).

Con l'esclusione dell'originale televisivo, sono tutti programmi che partono da un testo letterario o teatrale ed é soprattutto su essi che si eserciterà e funzionerà la grande macchina produttiva della fabbrica napoletana, mentre relativamente pochi saranno gli "originali" realizzati nel capoluogo campano. Questo non tanto per una scelta di affidare al nuovo Centro di Produzione una linea più classica, riservando ad altri produzioni più innovative, quanto per una sorta di "diffidenza culturale" nei confronti di proposte che non abbiano la garanzia della letteratura e per una generale preoccupazione verso prodotti che interrompano in maniera traumatica le "lezioni" televisive.

Nel 1959 vi é stato, inoitre, l'incidente di **I figli di Medea**: martedi 9 giugno la televisione interrompe la messa in onda della *Medea* di Euripide e dà la notizia del rapimento del figlio di Alida Valli (protagonista della tragedia) da parte del padre, Enrico Maria Salerno, che si é barricato nel buio della Rai. Gli spettatori vengono sollecitati a dare notizie del bambino telefonando al 696. É tutto falso. L'autore, Vladimiro Cajoli, si riallaccia direttamente alla "provocazione mediatica" di Orson Welles della radiocronaca dello sbarco dei marziani del 1938, rna non avrà la stessa fortuna. Le proteste degli spettatori saranno rnassicce e non solo Cajoli per un lungo periodo verrà messo in quarantena, rna la trasmissione contribuirà, in maniera probabilmente determinante, a ridurre in modo considerevole la presenza degli "originali" all'interno del palinsesto.

Regista della trasrnissione é Anton Giulio Majano che, al contrario, rappresenterà uno dei principali autori televisivi degli anni Sessanta e Settanta e che, per molti aspetti, legherà in maniera decisa la sua opera alla nuova fabbrica napoletana.

Il progetto del nuovo Centro di Produzione articolato su cinque blocchi (produzione televisiva, produzione radiofonica, Auditorium, uffici, servizi) vedrà il suo dispiegarsi cornpleto nei cinque anni che vanno dal 1958 al 7 marzo 1963, giorno dell'inaugurazione ufficiale.

La nuova struttura si articolerà nel modello classico della fabbrica fordista a ciclo integrato. É infatti necessario sottolineare come l'idea di fondo è di una produzione completamente *in house*, che governa all'interno della fabbrica l'intera catena del processo produttivo sulla base di un sistema di dipartimenti e con personale specializzato che copre, oltre all'attività propria dello studio, tutta la fase di preproduzione (costruzione delle scenografie, arredamento, trucco, costumi ecc.) e, successivamente, quando si attiveranno le macchine di registrazione e montaggio, l'intera edizione del programma.

Niente avviene al di fuori della fabbrica e questo spiega l'ampiezza del progetto che si articolerà su un'area di ben 18.400 mq, di cui 10.000 coperti e, soprattutto, l'alta densità lavorativa che progressivamente confluirà al suo interno e che raggiungerà alla fine degli anni Sessanta la cifra di 523 unità, suddivise in 5 dirigenti, 462 impiegati e operai, 15 giornalisti e 41 maestri dell'Orchestra Scarlatti.

In questo universo chiuso, quasi tutte le scelte sul sistema dei servizi legati agli studi saranno mirate verso quella produzione di prosa che, come è stato già ricordato, sarà uno degli assi principali della produzione napoletana. Dalla necessità di autosufficienza produttiva scaturisce il grande dipartimento di scenografia che ha rappresentato, e ancora oggi rappresenta, una delle caratteristiche essenziali del Centro napoletano.

Con i suoi quasi 1500 mq suddivisi per competenza (falegnameria, sale pittura, premontaggio ecc.) esso inizierà fin da subito a rifornire la complessa macchina produttiva della prosa.

Sarà lo studio Tv1, con il suo sistema organizzativo di sale prova e platea, quello che avvierà, già nel 1961, l'attività produttiva del Centro e lo farà attraverso una precisa corrispondenza tra forma industriale e contenuto editoriale con la già citata opera teatrale in tre atti, **Le acque della luna**, per la regia di Mario Lanfranchi.

Questo primo studio corrisponde alle grandezze standard dei modelli produttivi di quel periodo. Con i suoi 270 mq di superficie e i 9 m d'altezza, è «destinato a commedie con pochi ambienti e a programmi per ragazzi». Dotato di quattro telecamere Marconi Mkg e di due "giraffe" per la ripresa audio, sarà utilizzato fin quasi da subito per le due tipologie. Nel caso dei programmi per ragazzi, inoltre, è possibile evidenziare una delle tante trame che legano la Rai alla Bbc: il primo titolo, **Giocagiò**, andato in onda tra il 1966 e il 1970, assume, infatti, come modello una popolare trasmissione inglese, e sulla linea di una televisione educativa per le fasce d'età più giovani si muoveranno tutti i successivi programmi come, ad esempio, **Il gioco delle cose**.

Al primo programma di prosa seguirà **La crisi**, di Marco Praga, una nuova commedia in tre atti per la regia di Marcello Antonelli, mentre il terzo lavoro sarà **Il furfantello dell'Ovest**, tratto da un'opera di John Millington Synge, con Corrado Pani come attore protagonista. La regia è di Anton Giulio Majano.

É un passaggio importante: con Pani si avvia quel particolare rapporto tra la fabbrica e il sistema divistico della prosa televisiva che vedrà, per oltre un ventennio, intere generazioni di grandi attori, allora abituati molto più di adesso alla provvisorietà del "viaggio", essere presenti negli *studios* napoletani; con Majano si avvia uno specifico rapporto artistico-produttivo - che durerà ininterrottamente fin quasi alla morte del regista - costruito su quella chiave di "melodramma" di racconto, di messa in scena amplificata delle passioni che sembra essere la cifra stilistica sia del regista che della città. Il Centro di Napoli "adotta" Majano così come molti anni dopo farà con Maradona, sulla base di una sintonia di sentimenti che segnerà anche un modo di fare "squadra" tra regia e personale tecnico-artistico che si presenta come una costante del modo di lavorare nella città partenopea fino ai giorni nostri.

Quando Majano arriva per la prima volta nel nuovo Centro di Produzione è già uno del nomi più famosi della televisione italiana. Ex ufficiale di cavalleria, si è fatto le ossa prima come capo ufficio sceneggiatura della Scalera Film e, successivamente, è stato uno dei grandi specialisti di riduzioni del classici alla radio, praticando contestualmente la strada delle regie cinematografiche attraverso percorsi inediti e laterali rispetto ai modelli classici e al neorealismo ancora imperante. Non è il primo regista di sceneggiati (il primo in assoluto, **Il dottor Antonio**, porta la firma di Alberto Casella), ma è certamente, insieme a Sandro Bolchi, quello che ne fonda l'autonomia e soprattutto ne afferma la nascente potenza mediatica nei confronti del cinema. Sua è infatti l'intuizione, ma anche la lucidità progettuale, di rifare per il piccolo schermo nel 1955 **Piccole donne** a breve distanza dall'uscita nelle sale italiane della versione cinematografica diretta da Mervyn Le Roy (1949) con Margaret O'Brein, Rossano Brazzi ed Elizabeth Taylor. É la prima volta che la televisione "sfida" apertamente la grande macchina spettacolare del cinema, centro del sistema della costruzione dell'immaginario nazionale, sul suo stesso terreno. Malgrado i timori del direttore dei programmi Sergio Pugliese, il successo è cosi massiccio che vi è la necessità di mettere in onda una quinta puntata a base di flash back rispetto alle quattro previste. Dopo **Piccole donne** vengono **L'alfiere, Capitan Fracassa, L'isola del tesoro, Ottocento, Viva L'Italia, Il caso Mauritius.**

Lo Studio Tv1 è strutturalmente insufficiente per accogliere la potenza mediatica del regista, non è il luogo produttivo adeguato per la grande macchina spettacolare del romanzo sceneggiato di cui Majano ha bisogno.

E qui si pone un passaggio decisivo per la fabbrica napoletana.

Quando si progetta un grande complesso industriale, si investe nella solidità del cemento piuttosto che nella liquidità dei prodotti, è necessario uno straordinario sforzo di progettazione non solo nel disegno dei suoi "spazi" quanto soprattutto nella definizione del "tempo futuro", del tipo di mercato e dei bisogni potenziali, in cui si troverà a operare. Su questo punto non solo non sono ammessi sbagli ma soprattutto tutte le intuizioni più "visionarie" del *day after tomorrow* danno un vantaggio competitivo, una sorta di *plus* che produce valore aggiunto e che segna la differenza tra ordinata crescita graduale e accelerato sviluppo. Di solito queste "visioni" avvengono per scarti, per improvvisi cambi di marcia, per riscrittura delle norme.

E' quello che succede per il Centro di Produzione di Napoli. Il primo progetto operativo prevede, secondo il modello già sperimentato in altri contesti, studi di medie dimensioni e, per la sua destinazione alla prosa, un più grande spazio per le costruzioni scenografiche.

Probabilmente per un diretto intervento del napoletano Marcello Rodinò di Miglione, allora amministratore delegato della Rai, il progetto originario viene modificato destinando l'area di scenografia a uno studio e spostando questa attività in un capannone industriale affiancato agli altri corpi di fabbrica.

Sul cambio di destinazione si attua "lo scarto": la destinazione produttiva dello spazio rende possibile la costruzione di uno dei più grandi studi televisivi d'Europa, che rappresenterà per oltre un trentennio il fulcro del sistema produttivo della fabbrica. Con i suoi quasi 800 mq di superficie (quasi tripla rispetto agli standard) e con i suoi 12 m di altezza, esso diventa il punto più avanzato dell'intera macchina aziendale.

Quando viene attivato, nella primavera del 1962, la prima produzione sarà non a caso affidata a Majano. Si tratta di **Un braccio in meno**, un lavoro di prosa ambientato durante le Quattro Giornate di Napoli. La scelta anche in questo caso non è casuale. Non solo dimostra un diverso clima generale nel Paese (nel 1961 è stato formato il primo governo di centrosinistra, con il socialista Pietro Nenni come vicepresidente), ma, per quanto riguarda queste note, esprime la maturità e l'ambizione di una macchina produttiva capace di ricostruire la propria città all'interno dello spazio chiuso di un racconto. Napoli riproduce Napoli a partire dai suoi "archetipi" cercando il massimo effetto di realismo, secondo una lezione più cinematografica che televisiva. Nello studio viene cosi ricostruito un vicolo della città, sui due laterali le porte delle abitazioni dalle quali gli attori possono giocare le loro entrate, e nella scena finale viene simulato un vero e proprio temporale attraverso un uso di effetti speciali fortemente innovativo per quel periodo.

Ma è la seconda produzione a inaugurare la grande stagione dello "sceneggiato", con la realizzazione in sei puntate di **Delitto e castigo** di Dostoevskij, sempre per la regia di Majano. Protagonisti sono Luigi Vannucchi (sostituisce all'ultimo momento Gian Maria Volonté che aveva avuto un violento diverbio con il regista), Ilaria Occhini, Ivo Garrani, Loretta Goggi e Ubaldo Lay.

Messa a regime la macchina produttiva, si tratta ora di chiudere l'altro elemento del progetto napoletano e cioè definire quel "segno architettonico forte" nella città che sia in grado di rendere letteralmente visibile la presenza della Rai in un quartiere dove si sono progressivamente depositati tutti i grandi interventi architettonici del Novecento.

L'obiettivo è raggiunto nel 1963, con l'inaugurazione il 31 marzo, alla presenza del capo dello Stato Antonio Segni, dell'Auditorium "Domenico Scarlatti".

É il luogo dove si addensa L'idea del servizio pubblico come grande contenitore culturale e produttore multimediale. In questa fase, giova almeno accennarlo, la Rai non produce più solo televisione ma sta diventando un gruppo editoriale articolato e complesso. Possiede giornali e riviste, case discografiche, case editrici. Si presenta cioè non come un'azienda ripiegata nel suo *core business* ma, al contrario, come il vero e proprio centro culturale del Paese, per sommare alla sua potenza mediatica (fondata, come già ricordato, sulla forza "bruta" del monopolio) una vera e propria autorevolezza in termini di proposta di qualità rivolta alle élite nazionali.

A questa complessa strategia non è estraneo il progetto produttivo napoletano. Ed è al suo interno che la Rai svolge una sorta di operazione "imprenditoriale" assumendo nel proprio organico l'intera Orchestra Scarlatti.

Con l'Orchestra, nata nel 1919, la Rai ha già una serie di rapporti basati, nel periodo pionieristico di Pizzofalcone, sulla ripresa di alcuni concerti, soprattutto da camera, in una piccola sala di registrazione attrezzata nei locali del Conservatorio, dove l'Orchestra svolgeva la propria attività musicale.

Come per Majano anche qui si apre il tema produttivo: offrire alla Scarlatti e alla musica classica un luogo adeguato per svolgere quel prestigioso ruolo culturale che non solo l'Orchestra ma la Rai in quanto tale è chiamata a sviluppare. Su questa esigenza nasce la costruzione dell'Auditorium.

Siamo, è stato già sottolineato, nella stagione dei grandi progetti. Il pensiero tecnico-imprenditoriale del Paese non ha timore del futuro, ma anzi è convinto di poterlo costruire e indirizzare verso uno sviluppo con tassi di crescita tra i più elevati d'Europa.

Per quanto riguarda l'edilizia, siamo nel pieno della cultura del "cemento armato" come prova e sfida alle difficoltà naturali. É questa cultura che ha visto crescere i grandi viadotti, "straordinarie" opere sospese tra le montagne che mettono in contatto l'Italia attraverso l'Autostrada del Sole e che sta arrivando a Napoli. Con il cemento armato è possibile innalzare, sospendere, sostenere in equilibrio grandi volumi e spazi basandosi essenzialmente sulla potenza di calcolo.

Di questa cultura è figlio l'Auditorium. Come i grandi viadotti, è praticamente sospeso nel vuoto. Il plinto centrate di appoggio regge infatti sei piloni atti 25 m, che a loro volta sostengono sei travi di cemento armato precompresso delta lunghezza di 75 m. Su ognuno dei sei piloni grava il peso complessivo di 850 tonnellate attraverso un sistema di cavi di acciaio "pretesi" inseriti direttamente nel calcestruzzo.

Tale sistema tiene cosi in equilibrio l'Auditorium, come le braccia di un'altalena. Uno scheletro impressionante, che racconta in maniera fisica l'arditezza e il coraggio di quell'idea architettonica e del gruppo dirigente che l'approva.

Progettato sempre da Renato Avolio De Martino, Raffaele Contigiani e Mario De Renzi, per quanto riguarda la parte architettonica, e dal prof. Giuseppe Sambito e dall'ing. Guido Mele per quanto riguarda la parte strutturale, che è l'elemento più innovativo del progetto, viene collocato, contrariamente ai dipartimenti produttivi, a fronte strada, in modo non solo da rendere estremamente funzionale il suo ingresso ma soprattutto da garantire la sua assoluta visibilità come vero e proprio simbolo del Servizio Pubblico. É una struttura, per quel periodo, imponente: 73.700 mq di volume; 1000 posti a sedere; una pedana per l'orchestra di 14 m di profondità e di 24 m di fronte; il più grande organo laico d'Europa, con oltre 10.000 canne e 136 registri, che ricopre l'intera parete alle spalle dell'Orchestra e che rappresenterà, con le sue trombe d'ottone, una sorta di segno di distinzione, di cifra scenografica per tutte le produzioni di varietà che si realizzeranno a Napoli nel successivo ventennio.

Se lo si guarda con gli occhi dell'oggi, l'intero progetto del Cptv di Napoli appare quasi "irragionevole": uno studio enorme rispetto agli standard, un Auditorium pensato nella sua fase iniziale per fare altro rispetto ai programmi televisivi per i quali era semplicemente predisposto, una costruzione di un nucleo professionale tecnico-produttivo praticamente dal nulla, l'assenza di una "tradizione" su cui lavorare.

Ma è probabilmente proprio questo non guardare l'esistente, non accontentarsi di quello che c'è per tentare semplicemente di migliorarlo e di spingere allo sviluppo quello che non c'è, che dà il senso industriale profondo al progetto della fabbrica e al suo meccanico sviluppo.

Esso dimostra la "giovinezza" dell'Azienda (e contestualmente la sua potenza) e si presenta come l'ultimo grande (e coerente nella sua "irrazionalità") sforzo industriale complessivo che il Servizio Pubblico fa per sviluppare quella produzione *in house* che non sarà sostanzialmente incrinata fino alla metà degli anni Ottanta.

Nel 1963 il Centro di Produzione di Napoli è interamente funzionante. Oltre agli elementi produttivi già ricordati, è diventato operativo per la televisione un ulteriore piccolo studio, il Tv3, destinato a interviste e ad annunci, mentre si é progressivamente attivata la parte radiofonica, composta da uno studio destinato alla musica leggera e da camera (lo studio B), uno studio per la prosa (lo studio C), tutti e due dotati di una contigua sala effetti, quattro piccoli studi adibiti a conversazioni, cronache, montaggi di registrazioni esterne, e un quinto studio per i dibattiti.

Contestualmente sono andate a "regime" le cinque sale prova che, come si vedrà, rappresenteranno un anello decisivo del modello di produzione per tutto il successivo periodo.

Gli anni che seguiranno confermeranno, in maniera quasi esemplare, la coerenza tra progetto industriale, linea editoriale e prodotti. Inizierà infatti la lunga storia dello "sceneggiato napoletano" e delle grandi produzioni di varietà nell'Auditorium che coabiteranno con il ruolo culturale delle stagioni sinfoniche dell'Orchestra Scarlatti.

É necessario evidenziare, fin da subito, al di là dei singoli titoli, il rapporto specifico che si determina tra la fabbrica e il palinsesto.

La quasi totalità della sua produzione è destinata alla "prima serata" e cioè allo snodo fondamentale dell'offerta del Servizio Pubblico, in una sorta di vocazione naturale che sarà confermata anche nella seconda fase di sviluppo del Centro.

La prima serata, è bene sottolinearlo, è concettualmente diversa dal *prime time*. É infatti totalmente altro il quadro di riferimento: la presenza del monopolio, che scarta a priori qualsiasi problema di mercato e di concorrenza, fa si che essa venga concepita, progettata e imposta piuttosto che come il luogo del conflitto e della dispersione dei *target* d'ascolto, come il punto di riunione della famiglia intorno al consumo di un oggetto culturale, che non solo deve essere rispettoso dei suoi valori (e sospettoso di tutto quello che tende a scardinare la tradizione), ma si deve anche presentare al pubblico con tutte le caratteristiche formali e tematiche del grande spettacolo di qualità e di eleganza per un medium che, letteralmente, "entra" nelle case degli italiani.

L'uso di un termine ambiguo e scivoloso come quello della qualità non si riferisce in questo caso ai contenuti, che sono stati già identificati nella politica del "generi" perseguita dall'Azienda, quanto all'attenzione ai dettagli, agli oggetti da mostrare, al modo della recitazione, alla ricerca di una messa in scena accurata e studiata nei minimi particolari, a un audio "pulito" da inflessioni regionali e non sporcato da sovrapposizioni di più voci o di più codici sonori.

Insomma, se si entra in casa di ospiti bisognerà rispettare le "convenzioni" e comportarsi in maniera consona. E cosi i conduttori degli spettacoli di "intrattenimento leggero", come tutti quelli che conducono i grandi show del sabato sera, indossano lo smoking, i cantanti e i comici almeno il vestito con la cravatta mentre le donne preferiscono il lungo, come la Mina di **Senza rete**. Questi ospiti delle case degli italiani appartengono a un vero e proprio *star system* separata dalla restante programmazione, molto più vicino a quello del cinema che alla quotidianità che si affermerà con la neotelevisione, perché il medium è, in maniera dichiarata, "un altro da sé" rispetto alla vita vissuta. La televisione occupa del tempo ma non produce tempo, ne rispetta anzi i ritmi e le scansioni. La prima serata è breve, dura circa un'ora poiché è interna alla differenza scandita nella società civile tra lavoro, distrazione, riposo.

Con questa televisione della qualità, con questo *star system* la fabbrica napoletana si confronta e si nutre fin da subito: gran parte dei suoi programmi sono infatti destinati a tale fascia oraria, e di essa deve rispettare i canoni estetici, i tempi, l'attenzione alla fattura complessiva. Di questo la fabbrica è consapevole non solo nel suo gruppo dirigente ma anche nella complessa articolazione delle maestranze, fino a generare una comune cultura della qualità che rimarrà, fino ai giorni nostri, come un vero e proprio patrimonio immateriale del Centro di Produzione.

Della prima serata è necessario rispettare i tempi di produzione. Se la televisione è "poca" e "breve", è pur vero che la strategia della produzione *in house* non ha né magazzino esterno (se non una sola prima serata dedicata al cinema) né la possibilità del ricorso a quei produttori indipendenti che rappresentano oggi la pietra angolare dell'offerta. L'inizio del Secondo Canale nel 1961 raddoppia, inoltre, il problema produttivo, poiché la strategia editoriale di complementarità culturale al Canale Nazionale non mette in discussione, anzi rafforza, la politica dei generi scelta dall'Azienda.

Esiste, dunque, in questa fase della storia della produzione televisiva un problema di rispetto dei tempi e di consegna al magazzino per la messa in onda molto più rigido e più preciso dell'attuale liquidità editoriale. Le risorse produttive limitate alle quattro fabbriche vanno quindi razionalizzate e pianificate per raggiungere quest'obiettivo.

A un'analisi del lavoro degli anni Sessanta, la televisione apparentemente artigianale di quel periodo rivela in realtà un modello produttivo già fortemente standardizzato che, pur essendo radicalmente diverso dall'attuale processo di serializzazione, si muove con grande razionalità all'interno della logica fordista della quantificazione del tempo di lavoro e della standardizzazione dei processi.

segue a pag. 44

L'amministratore delegato della Rai, Marcello Rodinò di Miglione, illustra il plastico del futuro Centro di Produzione Rai

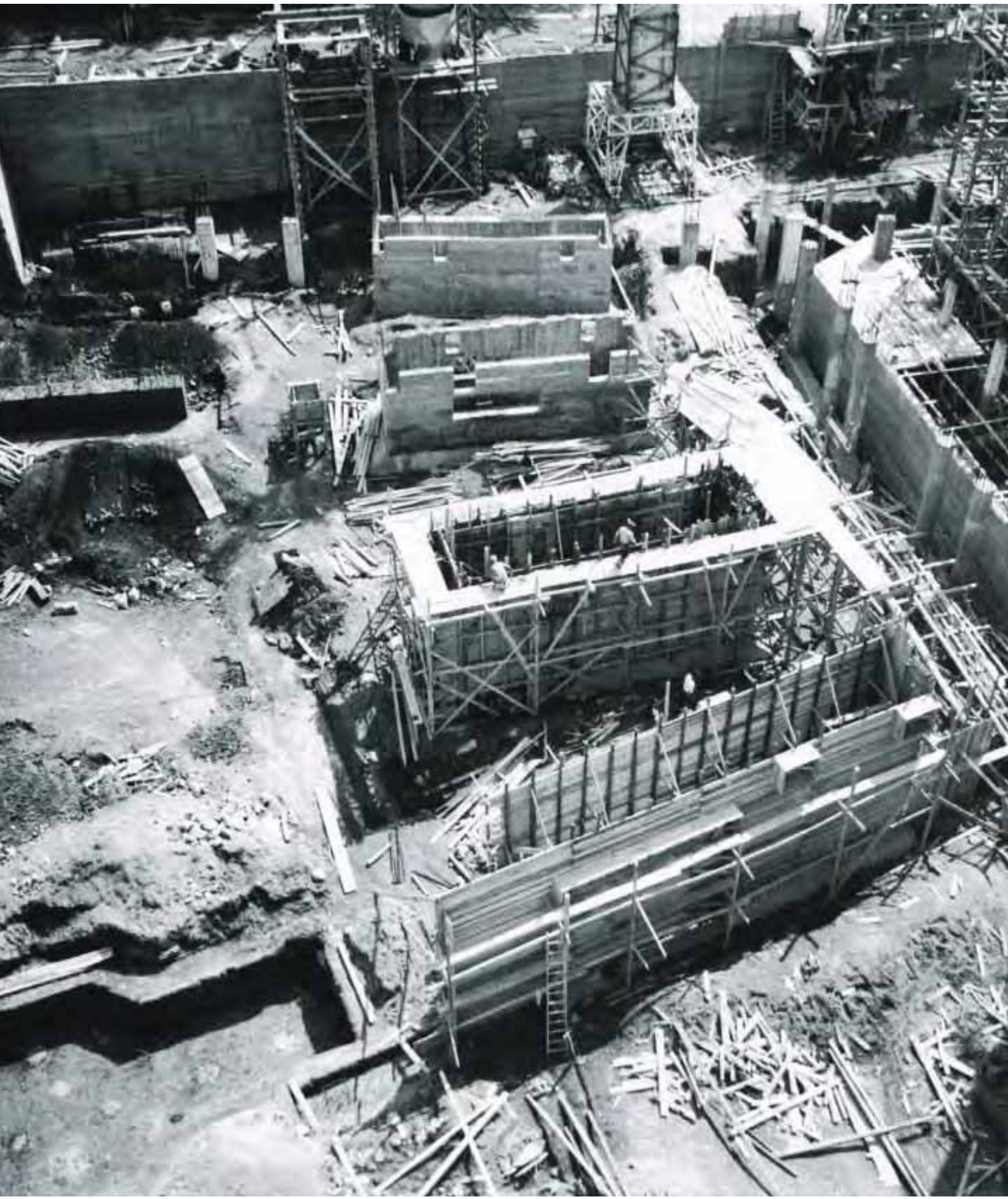
1958

Marcello Rodinò di Miglione posa la prima pietra del fututo Centro di Produzione Rai

1958

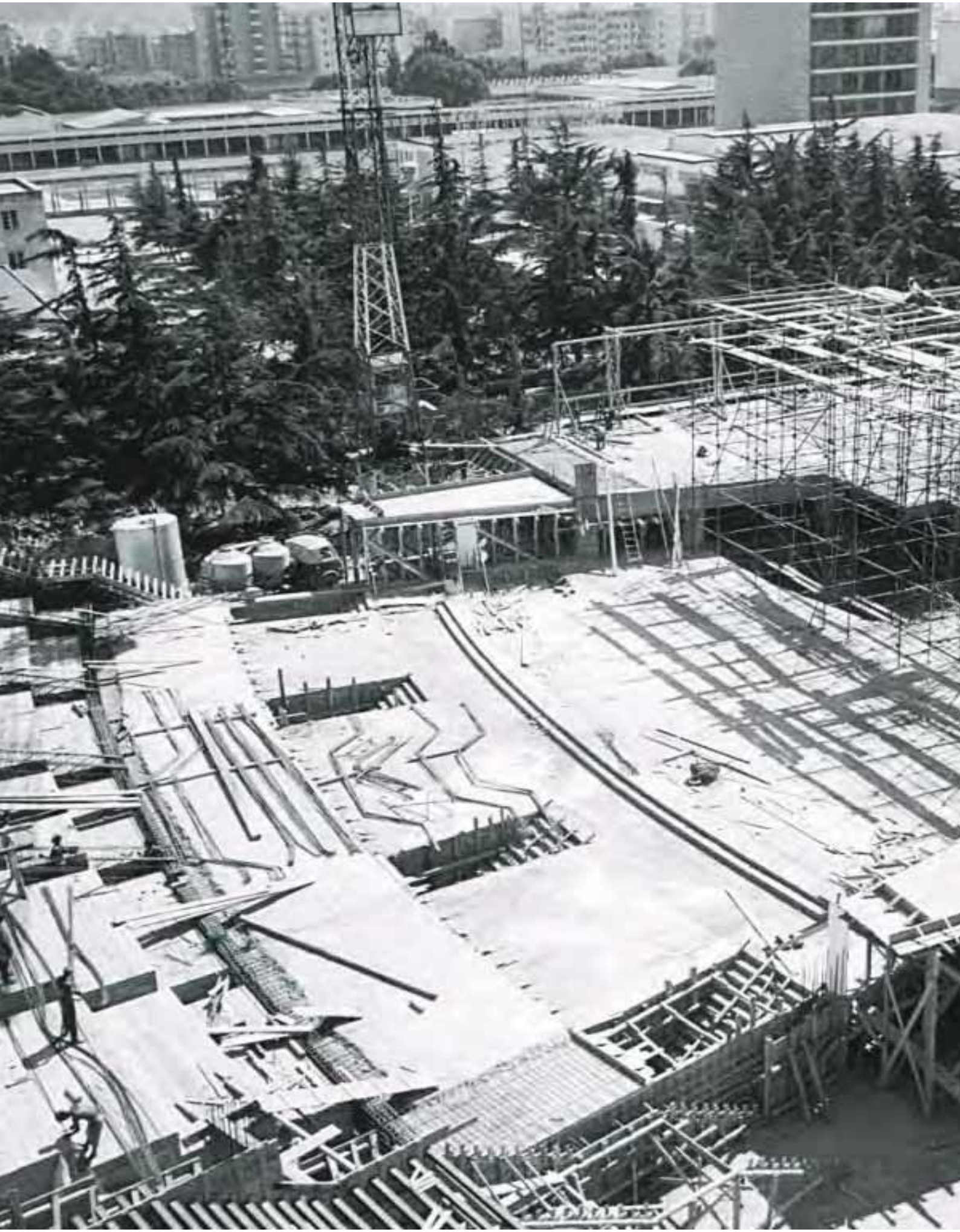
La costruzione del
Centro di Produzione Rai

1960



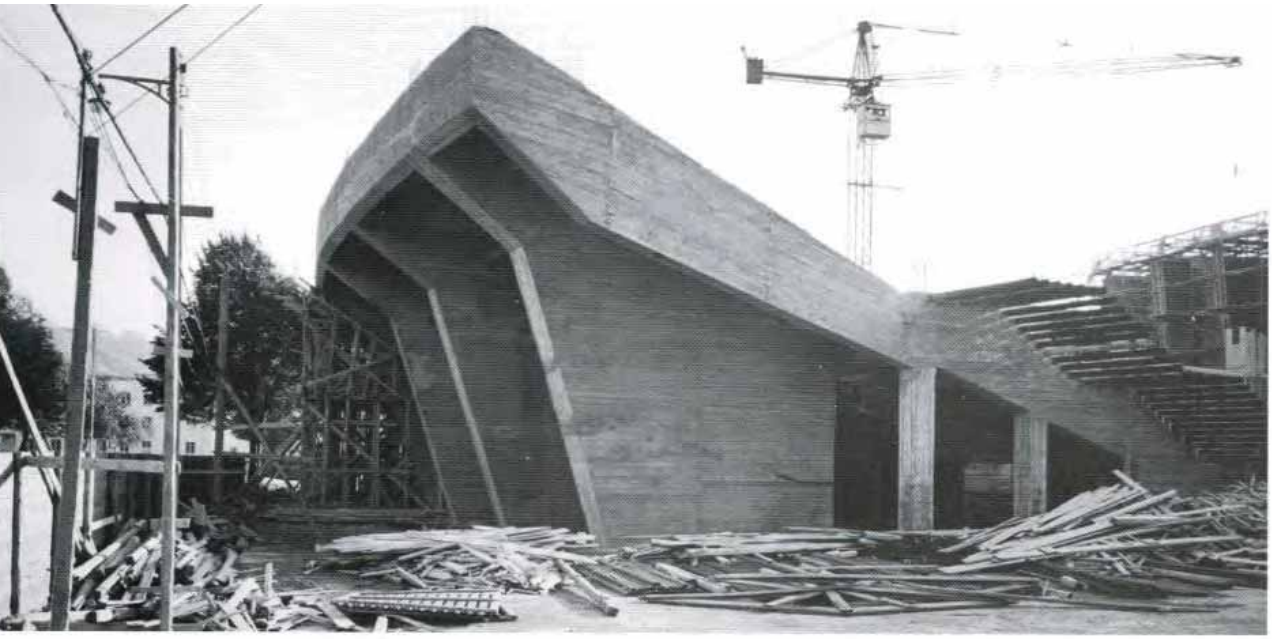
La costruzione dell'Auditorium "Domenico Scarlatti"

1960-61



La costruzione dell'Auditorium "Domenico Scarlatti"

1961



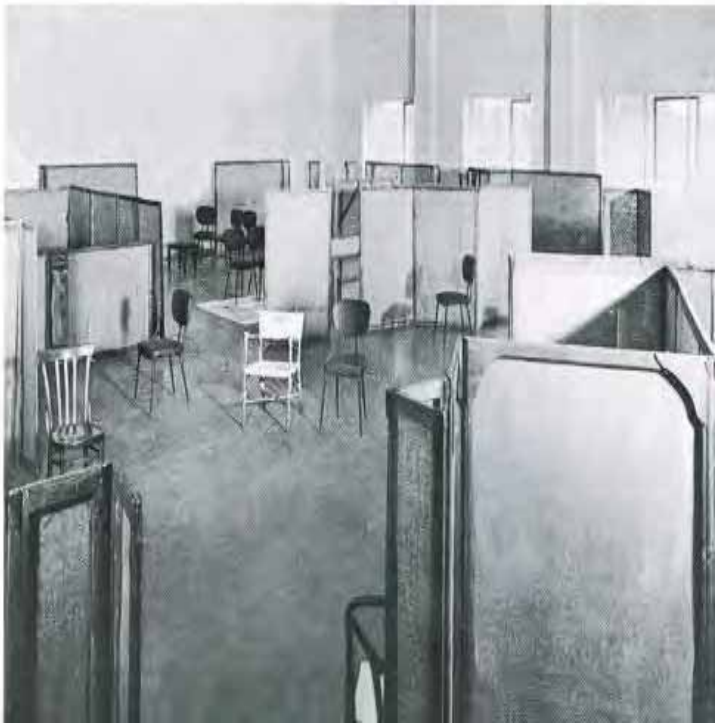
Il Centro di Produzione Rai
Completato

1963

Platea con ponti luce dello Studio Tv2 appena completato

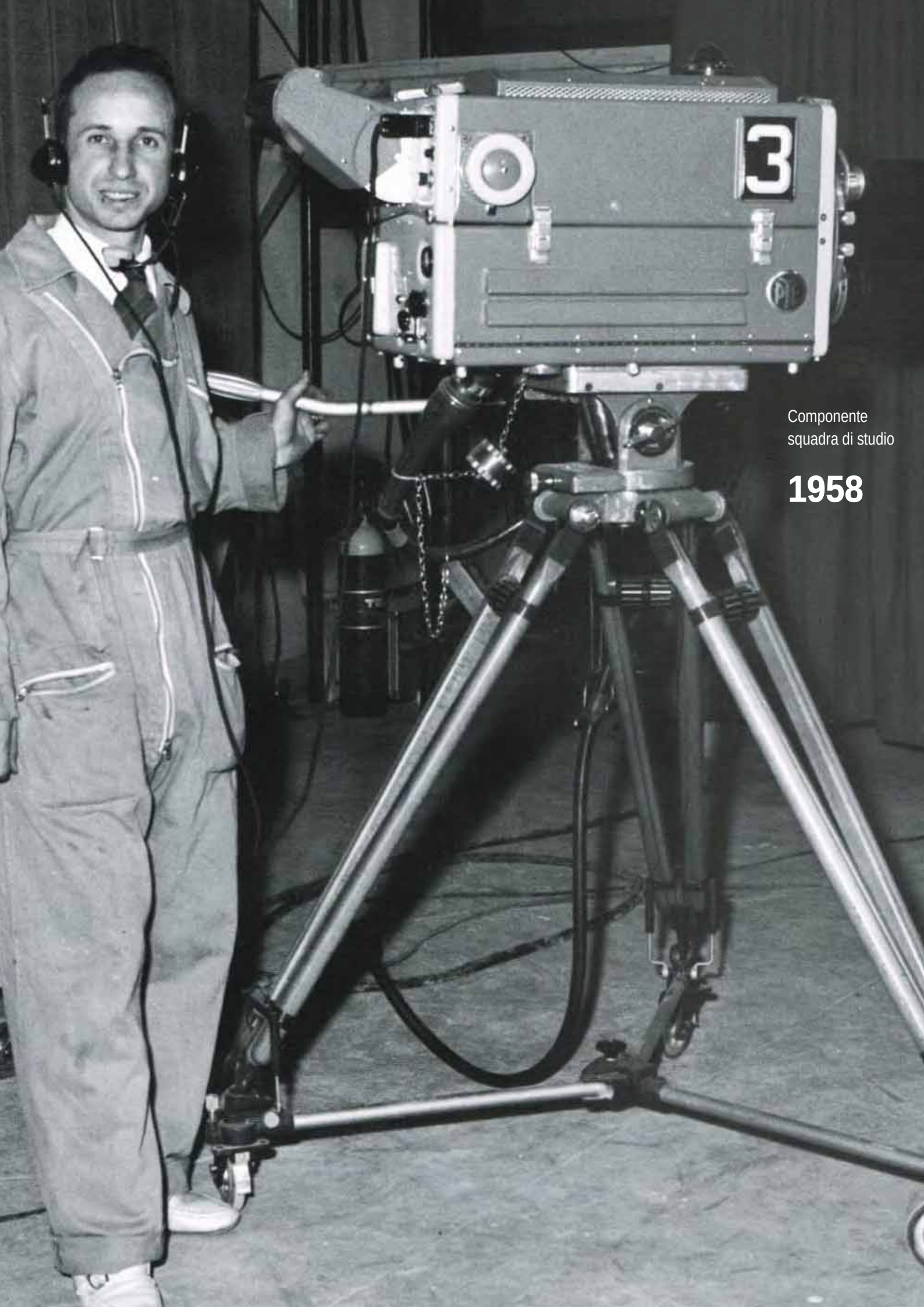
1963

Sala prove sceneggiati, tracciati a quinte **1965**



Sala prove

1963



Componente
squadra di studio

1958

Cameraman

1959

Squadra di tecnici

1960

Cameraman e tecnico

1960

Regia A radiofonia 1962

Manipolatore luci TV1

1963

Interno pullman
di ripresa

1963

Studio annuncio Tg

1963

Regia video TV2

1964

Concerto inaugurale, 1963

Concerto inaugurale dell'Auditorium "Domenico Scarlatti" il 31 marzo; sopra, l'organista Gennaro D'Onofrio

Concerto inaugurale, 1963

1. Panoramica dell'Auditorium

2. Antonio Segni, Ettore Bernabei, Giuseppe Petrilli, e Marcello Rodinò di Miglione

3. Vittoria Leone, Antonio Segni e Marcello Rodinò di Miglione

1

2

3

Concerto inaugurale dell'Auditorium "Domenico Scarlatti" dopo i restauri, 23 ottobre

2005

Giulio Andreotti al "Premio Napoli" stringe la mano all'arcivescovo Antonio Zama; fra i due Antonio Gava

1972

Visita di Aldo Moro al Centro di Produzione Rai di Napoli con Giuseppe Petrilli, Aldo Angelini, Gianni Granzotto, Carlo Loffredo e Marisa Sannia

1968

É opportuno ricordare i singoli passaggi di questa pianificazione industriale che si esercitava maggiormente sul macrogenere della prosa. Per quanto attiene al teatro, i tre atti andavano realizzati in diciotto giorni, suddivisi in una settimana di lettura, una settimana di sala prove tracciato e una settimana di riprese. Stesso modello per l'atto unico, ma con tempi ridotti: quattro giorni di lettura, quattro giorni di sala prove tracciato, quattro di studio.

Anche lo sceneggiato seguiva la stessa procedura: lettura, tracciato, riprese, con la sostanziale differenza che il testo non andava in continuità, ma veniva smembrato in blocchi che raggruppavano per ambiente tutte le sequenze da realizzare in studio.

Si andava cosi in studio per registrare l'intero blocco, per ritornare poi in sala prove mentre la scenografia montava gli ambienti necessari al blocco successivo. Tutto questo si calava all'interno di un'assegnazione di risorse tecnico-produttive anch'essa fortemente standardizzata: ai due studi erano assegnate quattro telecamere ed eventuali richieste aggiuntive andavano motivate per iscritto, e quasi mai approvate.

Emerge dunque una catena di lavoro non solo fortemente standardizzata ma ottimizzata nelle risorse, ridotta al minimo nei tempi morti dei singoli reparti. Lo snodo fondamentale di questo processo era la sala prove. Lì si montava letteralmente il programma. Erano sale con dimensioni sostanzialmente simili a quelle degli studi di riferimento, anche se evidentemente di altezza minore ed era al loro interno che - utilizzando semplici paraventi che funzionavano da quinte di scena di riferimento, alcuni oggetti di arredamento e dei segni colorati tracciati col gesso sul pavimento - gli attori provavano le scene, la recitazione, i movimenti e contavano i passi, passaggio essenziale per la corretta messa a punto delle inquadrature e delle luci.

Nella fase finale, insieme al direttore della fotografia e al primo cameraman si definiva un primo abbozzo di inquadrature mentre in studio si alternavano i giorni dedicati alle prove televisive e al "montaggio" delle telecamere con quelli della vera e propria ripresa.

Tutti i movimenti di macchina e i relativi cambi di obiettivi venivano, nelle varie fasi, annotati sul copione.

La televisione dello sceneggiato é cosi una televisione interamente "scritta" non solo nei testi ma anche per quanto riguarda il governo di processo della macchina produttiva che, é bene ricordarlo, non aveva alcuna uscita di sicurezza nella fase di edizione. Tutto doveva infatti avvenire sul set poiché il montaggio, per la povertà tecnologica delle macchine, poteva operare pochi e rischiosissimi tagli, che non potevano nemmeno essere rifatti a causa del materiale di incollaggio della giunta.

In questo modello di televisione non erano dunque consentiti errori, e ciò spiega la rigidità degli schemi produttivi e la necessitä di standardizzazione di tutte le fasi del processo, anche se sono presenti in quella fase clamorosi errori e disattenzioni, come la mancata partenza di macchine (che nel primo biennio della vita del Centro erano collocate a Roma e alle quali si dava la partenza via telefono) o la cancellazione di intere bobine, che hanno alimentato racconti leggendari sull'epopea di quei primi anni.

L'analisi della catena del prodotto serve, peraltro, a correggere in maniera sostanziale una presunta differenza tra il tempo lungo della paleotelevisione e il tempo breve e affannoso della neotelevisione. Gli indici di produttività della prosa dimostrerebbero anzi il contrario e raccontano la storia di una fabbrica che lavora, in tutte le sue strutture interne, praticamente senza tempi morti, con una completa saturazione delle linee e con un elevato tasso di "girato utile" giornaliero (circa 20 minuti al giorno).

Esiste però una differenza sostanziale che, probabilmente, spiega questa sorta di percezione comune tra il tempo produttivo lungo della televisione degli anni Sessanta e Settanta e il tempo breve della televisione moderna. Le fabbriche - e in modo particolare quelle come Napoli e Torino che vedono nella prosa la loro attività centrale - non lavorano infatti per la messa in onda ma piuttosto per il magazzino, avendo qui una distanza notevole tra produzione e consumo. Per dirla in maniera più semplice, niente di quello che é registrato sulle enormi bobine da 2 pollici viene trasmesso prima di un anno. Qui esiste una differenza, questa sì sostanziale, tra tempi lunghi e tempi brevi del palinsesto, poiché la televisione del monopolio si fonda su una rigida pianificazione industriale che sembra oggi praticamente scomparsa a causa della liquidità del consumo e dell'incertezza dei generi.

Non é compito di queste note ripercorrere la lunga storia dello "sceneggiato napoletano". Giova ricordare, a mo' di semplice esempio, alcuni titoli. Un memorabile **La figlia del capitano**, per la regia di Leonardo Cortese, con una "prima volta" in televisione di Amedeo Nazzari: un vero e proprio kolossal per l'epoca, con le campagne dell'Irpinia trasformate nella gelida Siberia, con un'operazione di riscrittura-riutilizzo dei territori che si replicherà in **Resurrezione** di Franco Enriquez, dove l'innevato altopiano dell'Aremogna farà da set per gli esterni della fiction.

I grandi romanzi russi dell'Ottocento saranno uno dei punti di riferimento costante del rapporto tra televisione e letteratura per tutti gli anni Sessanta e Settanta e contribuiranno a definire quella "codificazione di genere" nella quale si costruirà il modello produttivo industriale dello sceneggiato. Giova sottolineare che é proprio la forte identità produttiva ed editoriale di questo tipo di programma che ha standardizzato l'organizzazione del lavoro e dei profili professionali, i testi di riferimento, i tempi di durata e di messa in onda e che permette, una volta tracciati i confini, una sostanziale libertà di movimento per quanto riguarda sia i "riferimenti" letterari che d'autore. E così si assiste all'innesto nella regia televisiva di alcuni grandi nomi del cinema italiano, da Camillo Mastrocinque (**Le avventure di Laura Storm**, 1965) ad Alessandro Blasetti (**Napoli 1860: La Fine dei Borboni**, 1970) che si "adeguano" al modello di ripresa elettronico insito nell'idea stessa di studio.

É dentro questa storia che si assiste alle prime prove di serialità (intendendo semplicemente i titoli di fiction ripetuti in più stagioni produttive), di cui il Centro di Produzione di Napoli è partecipe in prima persona. In tal senso è necessario ricordare il già citato **Le avventure di Laura Storm** che inventa il primo *character* autonomo come quello della "giornalista e detective in cerca di guai" interpretato da Lauretta Masiero, del quale vennero prodotte due serie da quattro puntate; il primo seriale per ragazzi, **I ragazzi di Padre Tobia**, di cui vennero realizzati tre cicli; la produzione della quarta serie di **Le inchieste del commissario Maigret** (1972) e dell'ultima serie di **Nero Wolfe** (1971).

Esiste dunque fin dagli anni Sessanta una sorta di spinta alla serialità della fabbrica napoletana, ma essa non è una "vocazione naturale" quanto piuttosto la logica evoluzione di una macchina produttiva a forte spirito industriale, già addestrata e continuamente testata al rispetto di tempi, standard e costi.

É una efficienza obbligata e generalizzata su tutti e quattro i Cptv per una produzione interamente *in house* che, se è vero che deve rifornire la macchina del palinsesto di un numero ridotto di ore di trasmissione, è perfettamente consapevole che non ha vari magazzini di titoli da cui approvvigionarsi e che, dunque, deve letteralmente fare da sola.

Questa forte standardizzazione, propria dei processi di organizzazione fordista, permette peraltro il passaggio non traumatico dei titoli tra i vari siti produttivi, cosi come avviene, ad esempio, per **Maigret** e **Nero Wolfe**, le cui prime serie non vengono realizzate a Napoli. É proprio in questi "trasferimenti" non percepibili all'occhio dello spettatore che lo studio celebra la propria potenza come pura forma produttiva astratta e generalizzata. Contenuto (editoriale) e contenitore (produttivo) sono dunque le facce di una stessa medaglia e non presentano punti di discrepanza: l'uno è frutto dell'altro, in un rapporto di continui rimandi testuali e professionali.

Un analogo ragionamento può essere fatto per l'altro luogo produttivo centrale della fabbrica napoletana: l'Auditorium. Anche in questo caso, infatti, lo spazio combacia esattamente con il suo contenuto editoriale.

Costruito come il luogo della visibilità pubblica e del suo essere macchina culturale della Rai nel territorio cittadino, esso ospita dal 1964 le stagioni sinfoniche dell'Orchestra Scarlatti, organizzate in due cicli temporali: l'autunno musicale napoletano e la stagione sinfonica tra gennaio e maggio. In estate, poi, l'Orchestra "esce" dall'Auditorium per il luglio musicale a Capodimonte, secondo un modello prefissato che durerà per oltre un ventennio.

É proprio quest'assenza dall'Auditorium che spiega la nascita del primo grande varietà degli anni Sessanta realizzato a Napoli.

Senza rete é infatti concepito, nella sua prima edizione del 1968, come lo spettacolo estivo del Canale Nazionale che va a occupare il luogo lasciato vuoto dall'Orchestra. Lo spettacolo é interamente dal vivo, comprese le esecuzioni musicali dei cantanti, e ciò rappresenterà una delle cifre stilistico-produttive di maggiore diversità rispetto agli altri show del periodo e lo stile produttivo contribuirà in maniera sostanziale al suo straordinario successo. Anche in questo caso, dunque, contenuto (i grandi cantanti degli anni Sessanta dalla Cinquetti a Mina a Dorelli) e contenitore (il grande Auditorium e la sua acustica) coincidono all'interno di quella logica di ottimizzazione dei luoghi produttivi precedentemente ricordata.

Ma il punto probabilmente più interessante da sottolineare in una nota sulla storia industriale della fabbrica é probabilmente un altro: basta la visione di pochi fotogrammi della trasmissione per evidenziare come anche qui é la "cultura dello studio" l'asse centrale lungo il quale si svolge l'intera storia produttiva di quegli anni, non solo a Napoli. La sostanziale mancanza di scenografia di **Senza rete** (poche pedane raccolte intorno all'organo per rialzare l'Orchestra) racconta, in maniera quasi emblematica, come la messa in scena sia sostanzialmente delegata alla visibilità dello Studio in quanto tale, all'esibizione della sua essenza.

Anche in questo caso é necessario sottolineare come il modo di rappresentare lo spazio (e il "genere" dentro di esso prodotto) sia una sorta di cultura condivisa dall'intera macchina aziendale. Basti pensare, a mo' di semplice citazione, a programmi come **Studio Uno** che fanno della visibilità dei punti luce e degli apparati di ripresa alcune delle componenti essenziali dell'inquadratura, segnale evidente di una televisione che cita e celebra continuamente le sue forme e i suoi oggetti come nuova grande macchina culturale autonoma rispetto ai precedenti apparati del consumo di massa.

All'interno di un quadro di riferimento cosi delineato si spiega la riconoscibilità dei programmi realizzati a Napoli rispetto a quelli degli altri Centri. Essa non deriva da elementi di contenuto (mai come in questa fase esiste un unico immaginario e un solo *star system* nazionale), quanto piuttosto da un segno architettonico, come quello rappresentato dalle grandi trombe in ottone dell'organo che fanno da prima inquadratura per tutti i programmi di varietà *made in Naples.* La differenza, per dirla in altri termini, non sta nei cantanti di **Senza rete** (nelle sette edizioni solo due, Massimo Ranieri e Peppino di Capri, sono napoletani), né nella ricchezza delle scene, ma in un elemento strutturale quale l'Auditorium stesso, che proprio la messa in scena della essenzialità dello studio rende continuamente visibile.

É quindi una televisione pubblica al massimo della sua potenza e autonomia quella che può presentarsi al pubblico fondandosi solo su se stessa, mettendo in scena la "potenza" e la "grandiosità" dei suoi spazi e dei suoi apparati produttivi. Non é dunque un caso se, nel momento in cui questa centralità viene frantumata dal nuovo mercato della concorrenza e si inizia a solidificare un nuovo patto comunicativo in cui il pubblico non é più consumatore ma produttore di televisione, lo studio finirà sempre più per raccontare la vita e i suoi luoghi del divertimento e a essere "mimesi" piuttosto che "spazio", semplice filtro comunicativo tra case reali e case ricostruite, tra emozioni private ed emozioni esibite.

Se é dunque vero che la televisione delle fabbriche, e in modo particolare di quelle napoletane, é costruita su un progetto organico di corrispondenza tra macchine produttive e contenuti, é allora evidente che il suo punto di crisi avviene non tanto, o non solo, per la perdita di efficienza quanto piuttosto nel momento in cui saltano tale corrispondenza e tali "sintonie".

A mandare in tilt la struttura industriale sarà, in altre parole, la crisi dei "generi" piuttosto che cause endogene ai processi produttivi, determinata da un aumento di rigidità corporativa nello statuto delle professioni e di quota di lavoro "burocratico", che pure iniziano a presentarsi.

É una crisi che non esplode subito proprio perché, se la sua causa é da ricercarsi all'esterno della fabbrica nel mutato contesto di mercato e dei suoi nuovi prodotti, giungerà alla sua maturazione quando il modello della neotelevisione tenderà ad affermarsi in maniera definitiva.

Il periodo a cavallo tra la fine degli anni Settanta e la prima metà degli anni Ottanta vede infatti ancora una sostanziale fluidità dei modelli in cui non solo vecchio e nuovo convivono rna vi sono ancora più "futuri possibili" per la storia nazionale del medium.

Tre elementi sembrano caratterizzare da un punto di vista industriale questa fase: la crescita rapida e massiccia delle ore di trasmissione con la conseguente forte spinta all'utilizzo di magazzini extratelevisivi ed extranazionali, in modo particolare di quelli hollywoodiani, di film e serie che per quasi un trentennio hanno accumulato nelle loro *library* un'enorrne quantità di ore acquistabili a "pacchetti"; un processo di concentrazione dell'emittente privata non ancora giunto a maturazione; la nascita della Terza Rete regionale della Rai.

Per quanto riguarda la storia "industriale" é necessario concentrarsi su quest'ultimo punto poiché esso avrà riflessi non indifferenti sulla struttura produttiva.

Con la Terza Rete é probabilmente l'ultima volta che la Rai produce un grande e organico piano industriale e professionale legato a una trasformazione degli equilibri istituzionali e sociali del Paese (la nascita delle Regioni) e non a caso il successivo investimento produttivo (la costruzione di Saxa Rubra) sarà legato a un problema tutto "interno" alla televisione (la "produzione" dei Mondiali di calcio del 1990), segnando in maniera fisica il passaggio tra paleo e neotelevisione e la nascita dell'universo "autonomo" del medium.

É, quello della Terza Rete, uno sforzo finanziario e produttivo enorme che nasce però già con alcune debolezze industriali (e culturali) che contribuiranno, in maniera decisiva, al progressivo ridimensionamento e alla correzione del progetto iniziale, fino al suo sostanziale riposizionamento. A quasi trent'anni dalla sua nascita si possono identificare, seppure schematicamente, alcuni dei suoi punti di debolezza per provare successivamente a declinarli all'interno della storia della fabbrica napoletana.

É innanzitutto uno sforzo massiccio ma completamente frantumato e disperso sull'intero territorio nazionate. A tutte le 21 sedi vengono assegnate le stesse risorse tecniche, produttive e finanziarie e gli stessi spazi di palinsesto. A questa scelta non sono evidentemente estranee le pressioni dei nuovi enti regionali, che spingono fortemente in questa direzione in nome della pari dignità istituzionale, anche se non é da sottovalutare la spinta cutturale di quegli anni verso un sostanziale egualitarismo a tutti i costi e che determinerà il clima favorevole all'esplosione individualista del successivo decennio.

Ma il punto industriale di maggior debolezza é probabilmente da individuarsi nel fatto che la logica che presiede il progetto é ancora quella delle precedenti accelerazioni di sviluppo: una produzione interamente concepita *in house*, arretrata rispetto ad altre esperienze, ad esempio quella di Channel Four in Gran Bretagna, dove invece la nascita di un nuovo *broadcaster* sarà utilizzata per lo sviluppo di un sistema di produzioni indipendenti piuttosto che per lo sviluppo delle fabbriche e delle loro logiche preesistenti.

La combinazione di questi fattori determinerà fin da subito la crescita di una struttura industriale povera e gracile. Finanziamenti dispersi, mezzi di ripresa e montaggio estremamente "leggeri", piccoli e piccolissimi studi.

Anche la fabbrica napoletana non sfugge al modello egualitario deciso per tutte le strutture decentrate. Alla nuova Rete regionale è cosi assegnato il piccolissimo studio-annunci del Centro, dove debbono convivere telegiornali e programmi, alcune minitroupe per i servizi esterni e due linee di montaggio, mentre si assume nuovo personale sia giornalistico che editoriale e tecnico destinato in maniera specifica ai nuovi programmi delta nuova Rete. Per la parte nazionale viene invece trasformata in un nuovo studio (il Tv4 di circa 250 mq) una sala prove, seguendo una linea di riconversione di questi spazi che si era già avviata con la creazione del reparto di postproduzione. É uno spazio dove si realizzerà il primo programma nazionale per la nuova Rete, una **Cantata dei pastori** per la regia televisiva di Gennaro Magliulo, e che sarà costantemente utilizzato da Rai Tre a partire da una innovativa messa in scena elettronica del **Tango glaciale** di Martone fino all'attuale **Blu notte** condotto da Carlo Lucarelli.

É una struttura produttiva praticamente parallela a quella della grande fabbrica degli sceneggiati e del varietà, che con quest'ultima avrà scarsi punti di contatto attraverso una netta demarcazione anche delle diverse dipendenze gerarchiche.

Il paradossale risultato industriale è che tutta l'innovazione in hardware e in profili professionali di allora (troupe di ripresa più agili, telecamere di maggiore flessibilità, nuovi sistemi di montaggio come i 3/4 di pollice ecc.) tenderà a concentrarsi prima nella parte "povera" della fabbrica e sarà vista non come fattore di sviluppo tecnologico ma come soluzione tecnica per i programmi (regionali) a scarso investimento budgetario.

La logica della produzione *in house* sarà un ulteriore elemento di debolezza del progetto, poiché la necessità di rifornire il palinsesto della nuova Rete di un numero consistente di programmi (150 ore circa l'anno) comporterà un uso spinto dello studio, con una presenza relativamente ridotta di altri generi, come l'inchiesta e il documentario, e un primo ricorso agli appalti come elemento sostitutivo delle linee interne.

La Rete regionale, nata con l'idea di uno "sguardo" nei territori, si trasformerà così ben presto in una televisione di "parola", povera d'immagini e di "visioni" e sarà probabilmente questo suo limite produttivo e di racconto uno dei fattori che ne determineranno il rapido declino.

L'unica area non parallela ma che si innesterà direttamente nel corpo centrale della fabbrica e da ciò ricaverà forza, identità e difesa dei suoi statuti professionali sarà quella del lavoro informativo. La redazione giornalistica subirà quindi una crescita interna di notevoli proporzioni, passando in appena tre anni dalle 16 unità del 1977 alle 29 del 1981, e garantirà quel ricambio generazionale che nelle altre strutture avverrà più tardi e solo a fronte di una crisi piuttosto che di uno sviluppo.

Non è nostro compito ricostruire la storia del ceto del giornalisti della Rai nella sede di Napoli. A essa occorrerebbe dedicare un ulteriore e approfondito lavoro di analisi circa il rapporto tra lavoro dell'informazione e trasformazioni politico-sociali del territorio e il suo ruolo nel sistema nazionale dell'informazione, sia come contributo alle testate nazionali sia come produttore autonomo di alcuni importanti contenitori giornalistici e non, come **Obiettivo Sud** (19781980), **Nord chiama Sud-Sud chiama Nord** (1971-1989) e **L'occhio del Faraone** (1993-1997).

Per la parte che ci riguarda occorre solo sottolineare come la continua crescita si determini sia a partire da una storia prestigiosa (l'esperienza di Radio Napoli nell'immediato dopoguerra) sia all'interno di una presenza di altissimi profili professionali (la redazione di Napoli vede la presenza di grandi giornalisti/scrittori/intellettuali come Samy Fayad, Luigi Compagnone, Domenico Rea, Felice Piemontese ecc). Sarà dunque la potenza dell'informazione a garantire un progetto di sviluppo che peraltro lavora fin da subito su un prodotto, il telegiornale regionale, fortemente identitario, volto a coprire un vuoto reale e una domanda concreta nell'offerta editoriale del Servizio Pubblico.

Ulteriore conseguenza del permanere della logica dell'autosufficienza produttiva collegata alla nascita della Terza Rete é una corposa crescita dell'organico, che passa dalle 631 unità del 1977 alle 724 del 1981, con un aumento quasi essenzialmente incentrato nell'area degli impiegati e operai, dove si determina un aumento da 54 a 629 unità.

Uno sviluppo di queste dimensioni contribuirà in maniera determinante ad aumentare i costi fissi della struttura e ad aggiungere un ulteriore elemento di debolezza industriale nel momento della "crisi".

Questa non arriva tutta insieme e improvvisamente. Al contrario, é probabilmente possibile parlare di una sequenza di crisi che si susseguono e si sovrappongono man mano che vanno a maturazione il modello neotelevisivo e la radicale trasformazione dei "generi" a esso collegata.

É nell'arco di tempo tra la fine degli anni Ottanta e la prima metà degli anni Novanta che la Rai si trova per la prima volta a gestire una fase industrialmente recessiva e dunque radicalmente nuova ed estranea alla sua storia e alla sua cultura. Lo farà attraverso una prima fase classica delle riconversioni industriali, con il taglio dei costi, il ridimensionamento delle attività produttive e la progressiva riduzione del personale.

La chiarezza dei numeri esplicita in modo evidente la portata della riconversione: nel 1993 il totale degli organici é calato a 593 unità, con un trend ancora in diminuzione che fissa l'anno successivo il numero dei dipendenti della fabbrica a 549. In questa ottica vengono in successione eliminate le strutture regionali di programmazione, con un riassorbimento del personale all'interno della fabbrica madre; viene sciolta l'Orchestra Scarlatti, che conclude la sua attività culturale sul territorio (mezz'ora di applausi segna la fine del suo ultimo concerto l’11 dicembre del 1992); sono ridotte al minimo le commesse produttive.

La chiusura della Scarlatti si innesta nel periodo probabilmente più duro e difficile della storia della Rai, che per la prima volta, insieme a Fininvest, si trova a fare i conti con un massiccio problema di indebitamento e di scarsità delle risorse finanziarie disponibili.

Alle soglie degli anni Novanta l'intero comparto della televisione generalista attraversa dunque una fase di vero e proprio stallo industriale, mentre la rigidità del mercato garantita dai dispositivi legislativi impedisce la nascita di nuovi soggetti imprenditoriali. Il necessario abbattimento del costi e l'obbligo di risolvere la crisi tutta all'interno della logica del duopolio, dalla quale non è possibile uscire, produrranno così un taglio quasi naturale nei segmenti di programmazione a più alto investimento e, in primo luogo, nella fiction. Si assiste così a un vero e proprio crollo della produzione, che passa dalle 300 ore della fine degli anni Ottanta alle 130 del 1994. In questo quadro è evidente che se la crisi attraversa l'intero sistema industriale essa colpisce in maniera più dura le fabbriche, come Napoli (e Torino), a maggiore identità produttiva. E cosi, ad esempio, lo Studio Tv2 perde la sua specializzazione e sarà destinato, nel corso degli anni, a programmi con diverse tipologie produttive quali l'edizione del 1992 di **Domenica in, Il mercato del sabato, Tenera è la notte**.

Essa segna soprattutto la fine della televisione *in house*, che aveva caratterizzato per oltre un trentennio la strategia industriale del Servizio Pubblico.

Gli anni a cavallo tra la fine degli Ottanta e i primi del Novanta saranno cosi, soprattutto nella fiction, gli anni del trionfo dei "magazzini esterni". E' un periodo in cui il consumo viene sottoposto a una vera e propria indigestione di immaginario, non solo americano. L'aumento delle ore di trasmissione e l'avvio di nuove fasce orarie comportano, infatti, non solo l'uso quantitativamente più elevato delle tradizionali *library* statunitensi, ma anche la scoperta di magazzini assolutamente marginali e spesso non pensati per l'esportazione, come quello sudamericano e giapponese.

Sono i film i veri protagonisti della prima fase della strategia dell'acquisto, con il loro occupare in maniera massiccia le fasce privilegiate del *prime time* a discapito della produzione nazionale. É una scelta che finirà per modellare questo slot cruciale di palinsesto sullo standard della durata cinematografica (90-100 minuti, che con la pubblicità arrivano a 120), con conseguenze evidenti e permanenti sui formati produttivi della fiction domestica nonché sui dispositivi di programmazione della stessa fiction di importazione (episodi o puntate di un'ora messi a coppie), con il paradossale risultato di bruciare prodotti a ritmi doppi rispetto alle esigenze "naturali" del mercato. In questa prima fase, comunque, l'accresciuta domanda di acquisto determina solo parzialmente un aumento dei costi medi sull'ora/prodotto, poiché essa viene favorita da una precisa strategia dei grandi distributori, che praticheranno sul mercato italiano una vera e propria politica di *dumping*, vendendo sotto costo e sotto valore centinaia di ore seriali che hanno già esaurito il loro ciclo finanziario al di fuori del nostro Paese. Distonia tra sceneggiato e mercato, differenza di costi e quantità tra acquisto e produzione rappresentano così una vera e propria barriera industriale per la fabbrica. Con l'unica eccezione di **Check up** che il suo ideatore, Biagio Agnes, con ostinazione e caparbietà, continua a realizzare a Napoli, il Centro di Produzione diviene una sorta di macchina celibe, che autoriproduce le sue logiche e le sue regole senza contenuto, implodendo continuamente in una pura e semplice autoreferenzialità.

Bisognerà aspettare la seconda metà degli anni Novanta per una decisa inversione di tendenza e per una rimessa in sintonia tra (nuovo) prodotto e (nuovo) contenitore industriale. Il taglio generale dei costi e il ridimensionamento degli organici permette infatti all'Azienda di passare a una nuova politica degli investimenti produttivi e al superamento, soprattutto nel campo della fiction, della strategia dell'acquisto, dove l'esaurimento di alcuni magazzini e la fine della politica del *dumping* da parte delle *majors* americane hanno riaperto la possibilità di una capacità produttiva all'interno del genere. Crescono così gli investimenti, che passano dai 200 miliardi di lire del 1966 ai 450 del 1999, le serie di importazione vengono in gran parte eliminate dal *prime time*, mentre si registra un deciso ridimensionamento del prodotto cinematografico, la cui presenza sull'intera offerta televisiva scende dal 14 per cento al 12 per cento tra il 1996 e il 1998, equivalente a oltre 1000 ore e quasi 700 titoli l'anno. Lo studio di fattibilità nella produzione seriale presentato al Consiglio di Amministrazione da parte del vicedirettore generale Massimo Fichera rappresenterà, in questo riaprire i giochi, un vero e proprio documento strategico di riferimento, che costituirà la base "teorica" del successivo sviluppo industriale.

Esso si fondava su alcuni elementi base che possono essere schematicamente riassunti in un punto editoriale e in uno produttivo. Per quanto riguarda il primo lo studio di fattibilità si riassumeva nella constatazione che, "a parità di genere, il prodotto 'nazionale' batte in ogni caso il prodotto di acquisto". La conseguenza industriale di questa indicazione era che bisognava "opporre" soap a soap, serie a serie, miniserie a miniserie. Per farlo era necessario passare da una produzione industriale a una produzione seriale, e cioè a una macchina non tesa a rifornire il magazzino quanto piuttosto la messa in onda (il palinsesto) e una catena del lavoro a massima specializzazione sulla singola fase di processo piuttosto che sull'intero prodotto.

Un posto al sole, voluto e avviato da Giovanni Minoli, sarà il primo titolo di questa nuova macchina produttiva e segnerà un vero e proprio punto di svolta per l'industria italiana della fiction di lunga serialità. Il programma, affidato a Napoli dal Cda sotto la decisiva spinta di Elvira Sellerio, rappresenterà un'occasione di riconversione e sviluppo industriale che il Centro di Produzione non si lascerà sfuggire.

Su questo "titolo" si eserciteranno al massimo quelle doti di specializzazione e di flessibilità che avevano contraddistinto la fabbrica napoletana per tutta la *golden age* dello sceneggiato; ma si opererà anche una contestuale revisione profonda di processi produttivi e una parziale riconversione degli statuti professionali. La fabbrica d'altro canto è in questo momento culturalmente predisposta al cambiamento e vede nell'innovazione un forte elemento di nascita.

Non é infatti estraneo all'atteggiamento di nuova sfida produttiva il diverso e nuovo clima che si respira in città dopo il G7. Napoli ha riconquistato il suo orgoglio di capitale, vuole crescere e cambiare, riaccende i suoi monumenti e riarticola le sue piazze come elementi di qualità del suo contesto urbano. Produce, in altre parole, segni forti di innovazione. É un processo di modernizzazione che solo in parte diventerà un organico piano di sviluppo, ma nei suoi primi anni esso rappresenterà una spinta emotiva formidabile poiché una fabbrica, e in modo particolare una fabbrica culturale, non é un semplice insieme di macchine, di processi o di organizzazione ma un sistema vivo fatto di motivazioni e desideri, che respira un "territorio", ne coglie gli umori e li traduce in produzione.

E’ dunque il clima generale, dentro e fuori dall'Azienda (sia la città che la Rai sembrano uscire da una crisi), che predispone un terreno favorevole alla crescita e a nuovi modelli organizzativi.

In tale quadro va sottolineato il ruolo del sindacato. Se negli anni precedenti esso ha declinato la sua presenza attraverso le fasi classiche dell'organizzazione delle categorie e della difesa delle competenze, nel momento di rimessa in moto della macchina e di rilancio della sua "efficienza" le organizzazioni dei lavoratori sono in grado di avviare un vero "patto per lo sviluppo", che scambia riconversione con crescita.

Sulla base di questa premessa si sigla nel 1996 per **Un posto al sole**, in abbondante anticipo su tutte le altre realtà industriali nazionali, un accordo sulla flessibilità oraria (le ore contrattuali vengono distribuite su quattro giorni lavorativi all'interno di una settimana cortissima).

Contestualmente si stabilisce un sistema premiante, legato però al controllo costante e oggettivo del rispetto dei tempi produttivi e della qualità della fattura. In questa fase, sindacato e direzione sono consapevoli che dopo la frantumazione della sintonia tra vecchi modelli e prodotti le strategie di sviluppo ruotano intorno alla necessitä di costruire un modello produttivo che sfida il nuovo piuttosto che rimpiangere il vecchio. É una scommessa sulla modernità che non avverrà in altri contesti industriali della Rai e di cui, probabilmente, l'Azienda avrebbe dovuto tenere maggiormente conto nella strategia generale di riconversione produttiva propria di questa fase di uscita dalla crisi dei primi anni Novanta.

É un periodo di"invenzioni", anche produttive, quello che attraversa la fabbrica e anche su questo punto non sono probabilmente estranee le caratteristiche culturali della sua

città. Sono infatti proprio le essenze apparentemente negative di Napoli - una città liquida, con regole deboli e con bassa identità - a garantire un approccio più aperto e disponibile alle profonde trasformazioni in atto nel sistema televisivo, e più in generale negli apparati sociali e industriali del Paese.

E cosi se a **Un posto al sole** viene naturalmente assegnato il Tv2, lo stesso studio dove é iniziata e si é svolta la storia dello "sceneggiato napoletano", viene contestualmente trasformata la sua vecchia sala prove in una nuova platea, raddoppiando di fatto le dimensioni dello studio. Un set di circa 1500 mq é dunque quello che accoglie il nuovo modello produttivo della serialità. Questo riscrive in maniera sostanziale la tradizionale catena lettura, sala prove, registrazione, poiché il suo obiettivo finale é di rifornire in grandi quantitativi dello stesso prodotto direttamente la messa in onda piuttosto che il magazzino. Per farlo viene attivato, oltre a un meccanismo già presente nel precedente modello di rigido controllo dei tempi, un procedimento, tipico della catena manifatturiera, della parcellizzazione delle fasi di assemblaggio. In questo schema l'unità di misura è il "blocco", già descritto nello studio di fattibilità precedentemente ricordato, che equivale non a caso a cinque puntate settimanali e a cinque contestuali slot di palinsesto.

In fase produttiva occorrono quattro settimane per la sua realizzazione così suddivise: una settimana per la preparazione (sopralluoghi, fabbisogni di scena, casting secondari, elaborazione dei piani di produzione ecc.), una settimana per la ripresa degli esterni con una squadra produttiva specializzata, una settimana per gli interni in studio con un'altra squadra specializzata, una settimana per il montaggio e per l'edizione. Il blocco prevede inoltre la realizzazione di un totale di 70 scene in studio e di 16 scene di location che si traducono in ogni singola puntata in 18 interni e in 4 esterni.

Ma il punto di svolta è rappresentato dalla continuità del meccanismo produttivo: a partire dalla seconda settimana infatti, quando il primo blocco é nella settimana delle location, un secondo blocco affronta la fase di separazione; nella terza settimana si avrà così un primo blocco in studio, un secondo in esterni, un terzo in preparazione fino ad arrivare entro un mese a una macchina produttiva a regime che é in grado di rifornire in maniera continuativa e costante il palinsesto senza quasi passare per un magazzino. Lo schema della pagina seguente mette in pianta e rende probabilmente più chiaro il processo.

Sullo stesso modello della continuità è costruita la stessa fase della scrittura, che precede sempre con la logica del blocco e delle linee parallele la vera e propria fase produttiva, e dunque una settimana per l'ideazione del *concept* del blocco, una settimana per la stesura del trattamento, un'altra per quello definitivo e un'ultima per la scrittura dei dialoghi.

É bene sottolineare che il modello applicato nella fabbrica napoletana, e che rappresenterà in Italia una sorta di riferimento ideale per tutte le successive esperienze produttive a lunga serialità, é solo uno dei tanti modelli possibili (ad esempio, negli Stati Uniti si usano altri tipi di accorpamenti e piani di produzione, in Sudamerica la produzione é costruita più su "isole" che su "catene"). In modo particolare é una specifica forma di processo elaborata dalla Grundy, una delle maggiori multinazionali del settore che, attraverso la sua società italiana, stabilirà a partire da **Un posto al sole** un più che decennale e ancora ininterrotto rapporto di vera e propria coproduzione con la fabbrica napoletana.

Sempre con la stessa società e con un modello in parte corretto rispetto a quello della soap si aprirà, con la nuova direzione di Rai Tre, un'ulteriore linea di produzione seriale per la realizzazione delle *action series* **La squadra**.

Anche in questo caso si tratta di un prodotto a forte impatto innovativo, non solo da un punto di vista editoriale (un elevato tasso di realismo e di inquadrature "sporche" e "dinamiche"), rna anche da un punto di vista industriale, che vede, rispetto agli altri formati di genere, una compressione dei tempi di realizzazione, ridotti per un episodio da 100 minuti ad appena undici giorni di ripresa (cinque per gli interni e sei per gli esterni), con una forte spettacolarità (40 per cento di esterni, con molte scene di azione tipiche del poliziesco) e costi produttivi estremarnente contenuti rispetto alle medie nazionali.

Con quest'ultima produzione si verifica un ulteriore segnale forte di discontinuità rispetto al precedente periodo: per la prima volta la Rai a Napoli esce fuori dalla sua fabbrica e utilizza come set stabile un edificio situato nella zona nord-est della città, dove costruisce, su una superficie di circa 2500 mq, gli ambienti interni della nuova serie e definisce, attraverso l'organizzazione del servizi collegati allo studio (camerini, sale trucco, magazzini, spazi redazionali ecc.), una vera e propria isola produttiva autonoma e in gran parte autosufficiente.

Sarà inoltre in questa serie che la Rai opererà un vero e proprio salto tecnologico, utilizzando per la prima volta in maniera strutturale e codificata l'alta definizione come standard di ripresa. A partire dalla quinta serie le telecamere Imx saranno sostituite da Sony 750 Hd, aprendo la strada a un sistema produttivo che si sta affermando come il nuovo standard televisivo, non solo nel campo della fiction.

Un passaggio anche questo relativamente poco traumatico poiché esso può declinarsi all'interno di un ambiente interamente elettronico come quello della fabbrica napoletana, che ha visto una parte del suo personale prima partecipare alla fase sperimentale del nuovo standard e successivamente sviluppare ulteriormente le sue competenze professionali all'interno della cultura cinematografica del primi cicli di **La squadra**.

Ancora una prima volta dunque: il primo grande studio della Rai, il primo varietà interamente dal vivo, la prima soap italiana, il primo programma **MediaMente** incentrato sul racconto delle nuove tecnologie, la prima serie in alta definizione. La storia del Centro di Produzione di Napoli sembra segnata dal destino di funzionare come una sorta di laboratorio per moderni produttivi, standard tecnologici, approcci editoriali, definendo un altro dei codici genetici del Dna della fabbrica.

Ma, è necessario sottolinearlo, la fase espansiva della fabbrica non si ferma e non si limita alla sola fiction. Al contrario, essa lavora al recupero e alla modernizzazione della sua intera identità produttiva originaria. E così, nella stessa stagione televisiva della soap, riprende l'attività produttiva dell'Auditorium, che, dopo il suo uso per un "anomalo" programma politico quale **Napoli Capitale**, si afferma come uno degli spazi privilegiati del varietà della Rai Due di Carlo Freccero, a partire da **Pippo Chennedy Show** fino ad arrivare con **Furore** e **Convenscion** a un processo di serializzazione del titoli molto vicini, per numero di edizioni, a quello di **Senza rete**.

É una fase espansiva tutta legata all'altro elemento identitario rappresentato dalla prima serata. In questo contesto, per alcune stagioni la fabbrica si farà una sorta di concorrenza interna tra titoli, con la collocazione della "sua" fiction e del "suo" varietà nello stesso slot orario del venerdì sera.

La crescita di questi anni dimostra però con grande evidenza l'accentuata distonia tra luoghi produttivi e contenuti editoriali. Solo i grandi *studios* reggono bene la ricchezza formale e scenografica del nuovi titoli ed è dentro questo delta che è necessario inscrivere la costruzione di uno studio provvisorio di circa 800 mq situato in un terreno adiacente alla fabbrica e a esso collegato per sfruttarne la rete dei servizi.

Anche esso, dopo un primo utilizzo da parte di Rai Uno (**Verde Mattina** e **La Vecchia Fattoria**), declinerà parte della sua vita produttiva alla prima serata di Rai Tre (**Enigma**) o a fasce orarie ad alto valore strategico come la domenica pomeriggio (**Alle falde del Kilimangiaro**), per essere nella sua fase più recente interamente pianificato per una nuova linea di fiction seriale, coprodotta con la Publispei (**7 Vite**), che si aggiunge a quelle ormai "storiche" del Centro di Produzione e che introduce l'ulteriore innovazione della ripresa della puntata con il pubblico in studio secondo il modello americano e spagnolo.

Il processo di modernizzazione e sviluppo della fine degli anni Novanta si conclude dunque con una sorta di apparente paradosso: un ritorno al passato in termini di generi produttivi e identità di fabbrica. La missione centrale attuale risulta infatti essere simile a quella originale della produzione di fiction e varietà, ma è questo il punto di discontinuità profonda: la macchina industriale ha radicalmente cambiato spazi produttivi e organizzazione del lavoro per aderire alle nuove tipologie di genere.

La flessibilità della fabbrica - e delta città, come già sottolineato - ha reso possibile un passaggio relativamente poco traumatico di modelli e abitudini culturali e professionali, ma la trasformazione è radicale e profonda. Le cinque sale prove del progetto originale sono interamente scomparse e destinate a spazi produttivi. Oltre a quelle già ricordate (Tv2 bis, Tv4, postproduzione), le ultime due sono state destinate una a uno studio virtuale dove si realizza per la TgR **Neapolis** e l'altra al dipartimento di scrittura e produzione della soap, secondo un modello inizialmente sperimentato negli *studios* hollywoodiani degli anni Trenta che vede la presenza netto stesso luogo produttivo anche delle quote di lavoro creativo. Contestualmente si è operata una riconversione dell'Auditorio C in uno studio digitale per la testata regionale.

La trasformazione degli spazi interni in luoghi direttamente produttivi dimostra così la flessibilità industriale del Centro Rai, ma rivela anche l'insufficienza della sua struttura originaria rispetto alle esigenze barocche della neotelevisione. Non è dunque un caso se quote importanti della sua attività produttiva sono ormai stabilmente collocate fuori dal suo corpo iniziale in altri luoghi, non importa se distanti (il complesso multifunzionale di Piscinola) o limitrofi (lo studio provvisorio alla Mostra d'Oltremare), ma comunque estranei al progetto originale.

L'idea tradizionale della fabbrica e delle sue risorse interne come luogo unico ed esclusivo della produzione è così insufficiente a contenere la neotelevisione generalista di cui il Servizio Pubblico è parte integrante ed essenziale. Nel suo voler essere una sorta di simulacro della vita, essa ha sempre più bisogno di ricostruirla. E così gli studi vanno "camuffati" in un altro da sè, in semplici filtri di mediazione tra case, isole, fattorie e luoghi del consumo o in sempre più costose macchine spettacolari piene di effetti luminosi, grandi schermi e scenografie invasive, in modo da raccontare la continua festa della società dello spettacolo.

Attraverso questo suo dilagare, questo suo uscire fuori dai suoi confini e dai suoi spazi, la neotelevisione costruisce così un vero e proprio nuovo universo estetico fondato sull'indivisibilità tra ideale e reale: una mimesi avvolgente, che viene a trovarti in casa senza costringerti a cercarla in un cinema o in un teatro.

In questa sua pervasività essa non è più il racconto "al" pubblico ma il racconto "del" pubblico, che viene sempre più inquadrato, utilizzato come protagonista. Non a caso in tutta la seconda stagione del varietà prodotto nel Centro di Produzione di Napoli il segno di riconoscimento dell'Auditorium, il grande organo, sarà continuamente nascosto a favore di una messa in scena non più frontale ma circolare, in cui spettatori, comparse e protagonisti devono continuamente integrarsi, mischiarsi, contaminarsi. È nel suo essere simulacro della vita, in questo continuo rincorrerla e (ri)produrla, che aumentano i "punti di vista" in modo da offrire allo spettatore una visione "iperrealista" della realtà. Crescono così a dismisura il numero delle telecamere: dalle quattro degli anni Sessanta si passa alla media delle nove-dieci attuali, poichè l'occhio elettronico deve continuamente affermare la sua supremazia su quello fisico.

Anche la fiction non sfugge al processo di riproduzione della vita e lavora su set sempre più estesi, volti a raccontare, in maniera probabilmente più complessa e matura rispetto ad altri generi, un universo di "caratteri" e di "spazi" sempre più articolato rispetto alla traduzione televisiva del testo letterario. In una storia industriale è necessario evidenziare non tanto una valutazione estetica dell'attuale televisione barocca, quanto piuttosto come questo processo del dilagare ed espandersi del medium e della sua macchina produttiva, dell'insufficienza delle fabbriche tradizionali e dei suoi modelli organizzativi si presenta come un processo non interamente governato, mancante di reale pianificazione e, di conseguenza, di grandi progetti.

Non è dunque un caso se l'ultima, fino a ora, operazione strutturale interna alla fabbrica napoletana, il recupero architettonico e acustico dell'Auditorium per restituirlo, anche in questo caso, alla sua dimensione originale di grande spazio per le attività produttive e per quelle culturali sia avvenuta essenzialmente sulla base di un accordo tra direzione locale, direzione di produzione e istituzione regionale, piuttosto che sulla base di una strategia generale dell'Azienda.

I lavori eseguiti nel 2005 sono stati indirizzati alla ripresa della sua identità originaria di grande spazio polifunzionale per la città e per la produzione televisiva e hanno visto la sua nuova inaugurazione il 23 ottobre dello stesso anno. All'interno di questo progetto si è puntato al ripristino della capienza degli anni Sessanta, a un miglioramento dell'acustica, a una sottolineatura delle sue caratteristiche architettoniche attraverso un nuovo sistema di illuminazione e a un totale rifacimento sia della platea che del palco che, nel nuovo assetto, raggiunge circa 600 mq ed è in questo nuovo spazio che, oltre alla ripresa delle attività culturali (i concerti della Nuova Orchestra Scarlatti, di quella del San Carlo e dell'Associazione Scarlatti), si sono prodotte per Rai Uno le quattro puntate di **Famiglia Salemme Show**.

La sua ristrutturazione è d'altro canto solo l'anello terminale di un ulteriore percorso originale che la fabbrica è andata tessendo con il territorio e con le sue istituzioni. È questo rapporto che, anche attraverso un consistente contributo finanziario, ha permesso di avviare all'interno del Centro una serie di progetti innovativi ad alto valore strategico fuori dalla logica classica della messa in onda. Vanno in questa direzione sia le attività delle **Mostre impossibili** e del portale dei Beni Culturali sia quella dell'Archivio Sonoro della Canzone Napoletana, sviluppata dalla Divisione della radiofonia. Entrambe lavorano strutturalmente nell'ambiente culturale e produttivo delle nuove tecnologie.

Le **Mostre impossibili**, attraverso un avanzato e sofisticato sistema di "ricalco" digitale di quadri e affreschi, permettono di esporre opere che riproducono (secondo la lezione di democrazia culturale che ha in Walter Benjamin e Andrè Malraux i suoi precursori) l'intera opera di singoli artisti, come nel caso delle due già realizzate su Caravaggio e Raffaello, e possono essere messe in scena anche in maniera simultanea.

L'Archivio Sonoro della Canzone Napoletana, a sua volta, lavora su un'operazione di portata storica per il territorio, attraverso il recupero e la digitalizzazione dell'intero patrimonio musicale della canzone napoletana, che viene reso disponibile all'ascolto in uno spazio attrezzato interno al Centro di Produzione. Con i suoi oltre 35.000 titoli già digitalizzati e catalogati, l'archivio presenta potenzialità d'uso ancora solo parzialmente esplorate, vista la sua straordinaria ricchezza non solo in termini culturali ma anche di strategia di marketing territoriale, di uso radiofonico e televisivo, di sfruttamento discografico e di ascolto via internet, che solo i dispositivi legislativi di tipo novecentesco ancora limitano.

All'inizio del nuovo millennio il tema della fabbrica televisiva si pone dunque in termini profondamente diversi rispetto al periodo della sua fondazione. In questo arco di tempo la storia di quella napoletana nel suo ciclo sviluppo/crisi/sviluppo si presenta come un caso esemplare nella sua difesa di identità, attraverso una riconversione profonda e un'apertura collettiva all'innovazione come strumento per ritrovare la sintonia tra forma industriale e prodotti.

È bene però sottolineare un dato: proprio le mutate condizioni di un mercato fluido e la sua debolezza strutturale di pura fabbrica e quindi di semplice anello terminale esecutivo di strategie decisionali fortemente centralizzate (in un processo che, al contrario di altri comparti, si è ulteriormente accentuato in questi ultimi anni) fanno della riconquistata identità un'identità fragile, continuamente da inventare e difendere in un contesto generale del media dove la crescita e la modernità e soprattutto le capacità finanziarie sembrano emigrate altrove, verso sistemi televisivi più targhettizzati e meno generalisti (Tv satellitari e pay) o addirittura verso nuovi ambienti tecnologici e produttivi, come internet e la sua comunicazione *peer to peer*, che nulla hanno a che vedere con la pesantezza industriale del Novecento.

In questa nuova realtà, dove i cicli virtuosi risultano temporalmente ridotti e continuamente messi in discussione e le decisioni "politiche" (è il caso del trasferimento di Rai Due a Milano, approvato da un Consiglio di amministrazione ridotto a due sole unità) producono pesantissimi e immediati effetti in termini di ricaduta produttiva, l'unica strada perseguibile è quella del rafforzamento della fabbrica in un sistema produttivo più vasto. Si tratta in questa direzione di aggiungere ricchezza, difendendo quella identità produttiva che si è andata costruendo nel corso della sua ormai lunga storia industriale.

Bisogna però avere la consapevolezza che questa identità, come nei corpi vivi, pur conservando i tratti distintivi della sua giovinezza si è profondamente modificata nelle esigenze, nelle caratteristiche e nelle fisionomie. Insomma una difesa senza nostalgie.

Avvertenza

Alla fine di queste note emerge con evidenza più quello che non c'è che quello che c'è, più i vuoti che i pieni. Manca, a puro titolo d'esempio, un'approfondita analisi di quella rete regionale dell'autonomia editoriale che pure ha rappresentato un punto importante nella storia della fabbrica, così come è assente il racconto industriale della complessa vicenda della radiofonia a Napoli. Ancora non c'è traccia della ventennale storia dell'uso del supporto cinematografico a lungo utilizzato sia per la produzione degli sceneggiati che per la stessa informazione, così come scarsi sono i riferimenti ai sistemi di postproduzione e montaggio che hanno inciso in maniera determinante sulla definizione dei sistemi produttivi. Sono spie di un lavoro probabilmente affrettato ma anche di una sostanziale mancanza di una storia industriale del medium, che andrebbe decisamente sviluppata e di cui queste note sono solo un primo, estremamente provvisorio, contributo. Si è così preferito ridurre al minimo indispensabile nomi di autori e dirigenti e i titoli dei programmi, al fine di tracciare il più possibile una storia fredda spostata sul "corpo collettivo" della fabbrica, poichè è questa "entità" la protagonista vera dell'intera vicenda della Rai a Napoli.
All'interno di questa "storia collettiva" sono, però, necessari alcuni ringraziamenti individuali. A Valeria Gagliano che ha esaminato con passione e attenzione l'intero testo e l'apparato fotografico correggendo e ricordando; ad Annamaria Mauro che ha fornito i dati generali nell'evoluzione del personale della fabbrica. Accanto a loro Antonio Parlati, Salvatore Palermo, Nello Tina, Pietro Centomani, Enzo Savinelli, Antonio Macchiaroli, Gabriella De Chiana, Francesco Spagnuolo, Germana Borgstrom, Amedeo Santoro, Gabriele Poggiali, Americo Esposito ed Ernesto Esposito che hanno letto le bozze e fornito preziosi suggerimenti.

E’ un piacere lavorare con loro, non solo su di un libro.

Il nostro piccolo mondo, 1959

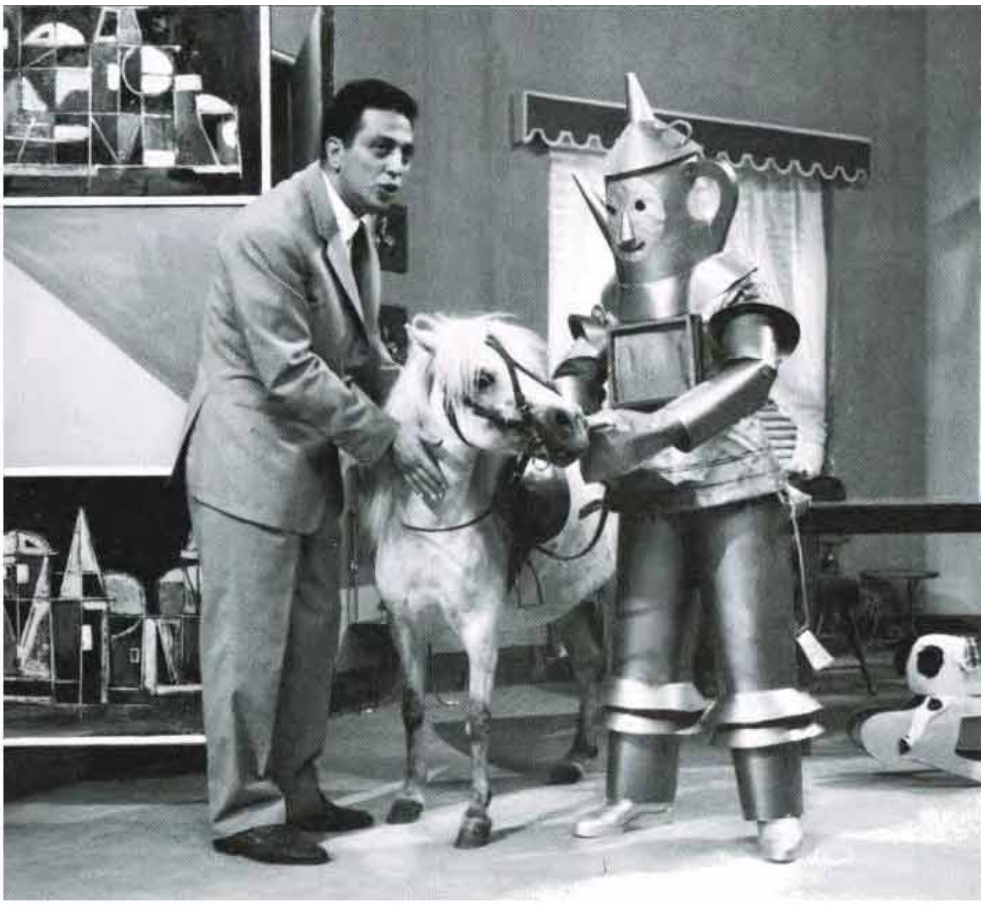
Il nostro piccolo mondo, 1960

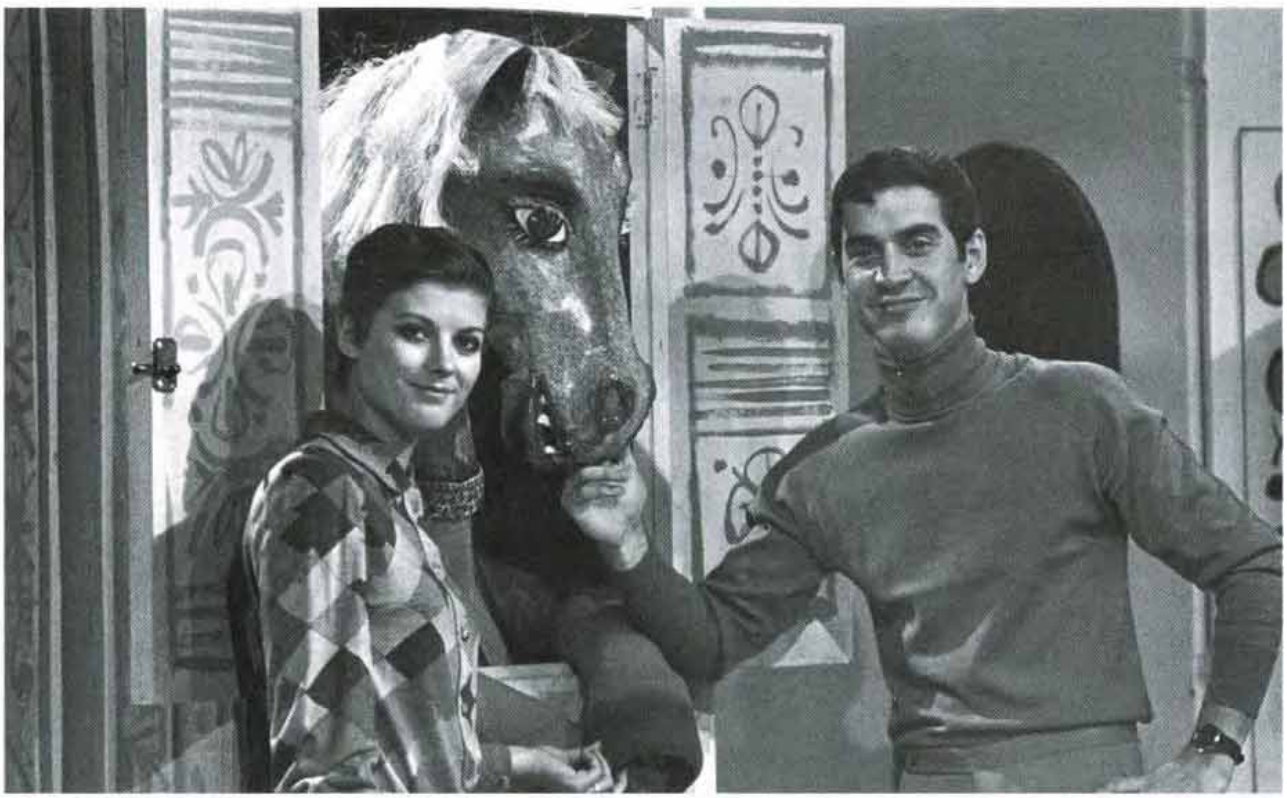
Silvio Noto

Si registra “Il nostro piccolo mondo”, 1960

Snip e snap, 1962

Alberto Manzi





Il paese di Giocagiò, 1969

Simona Gusberti e Marco Danè

Il gioco delle cose, 1970

Silvan

Special Sto - Il teatro di Bonaventura di Sergio Tofano, 1970

Nord chiama Sud - Sud chiama Nord, 1971

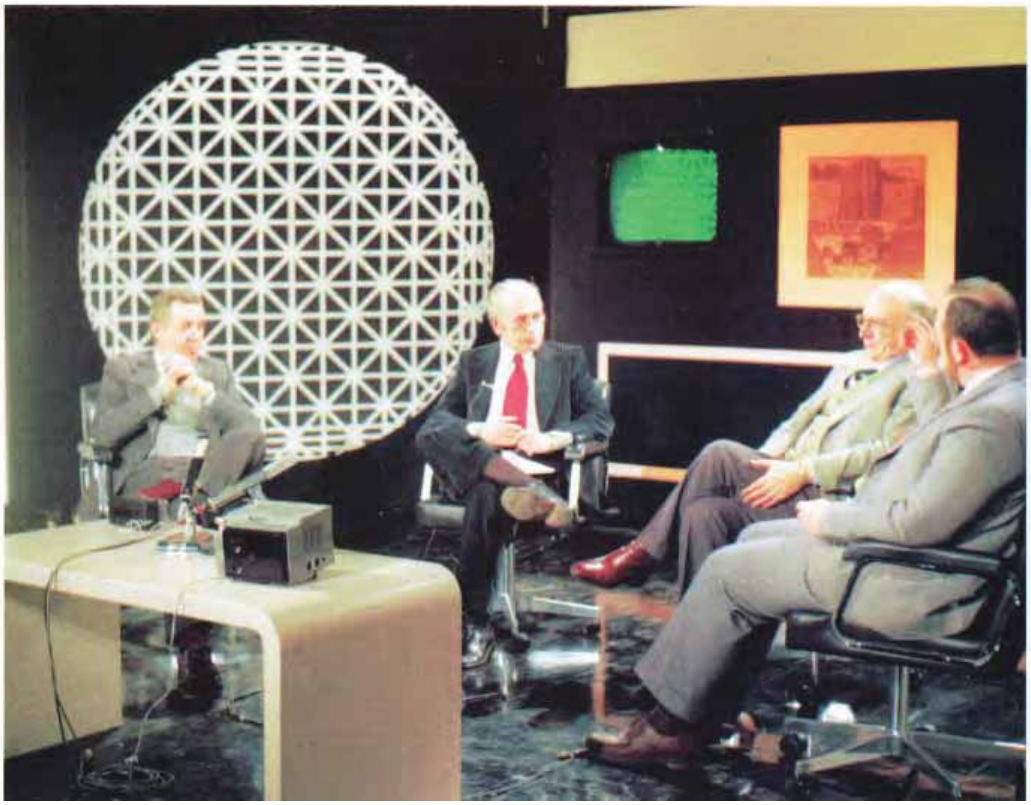
Elio Sparano e Luciano Lombardi

Gira e gioca, 1972

Claudio Lippi

Check up, 1978

Da destra, Biagio Agnes e Luciano Lombardi con ospiti in studio



Vedo, sento, parlo – Obiettivo Sud, 1978

Antonio Ghirelli, Atanasio Mozzillo, Maurizio Valenzi e Fausto Zevi

Paroliamo 1982

Fabrizio Frizzi,
Marco Danè e Jocelyn

Il mercato del sabato, 1986

Luisa Rivelli

Geo, 1986

Folco Ouilici

Proffimamente non stop, 1987

Simona Marchini

Big, 1988

Daniela Goggi, Piero Chiambretti e Serena Amabile

Scrupoli, 1993

Enza Sampò e Fabrizio Mangoni

L'occhio del Faraone, 1993

Luigi Necco

Che fine ha fatto Carmen Sandiego? 1993

Mauro Serio

Nostra padrona Tv 1994

Sergio Zavoli

Napoli Capitale, 1995

Gianfranco Funari

Tenera è la notte, 1995

Check up, 1997

Paul MacMaster e Christian Barnard

Il grillo, 1997

Media Mente, 1997

Carlo Massarini

La Vecchia Fattoria, 1998

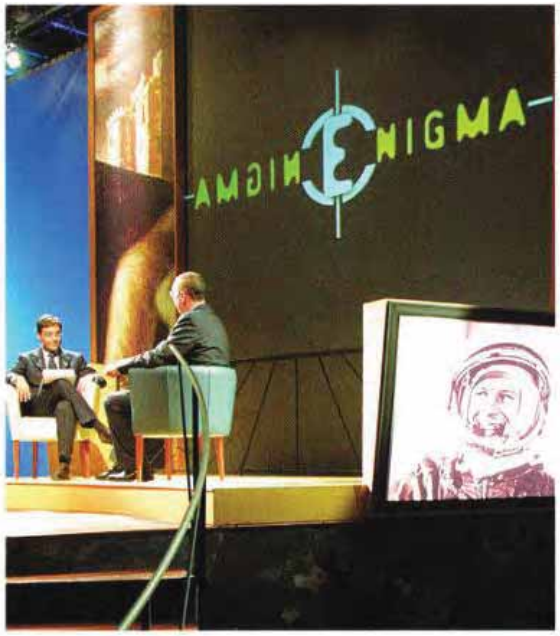
Luca sardella

Alle falde del Kilimangiaro, 2002

Licia Colò

Enigma, 2003

Andrea Vianello

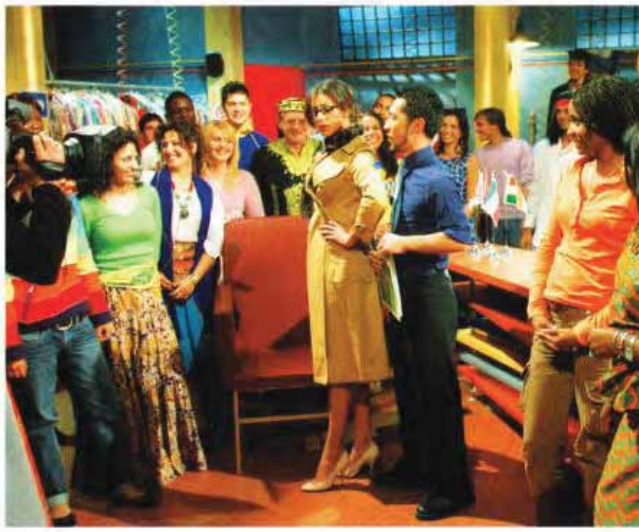


Blu notte, 2003

Carlo Lucarelli

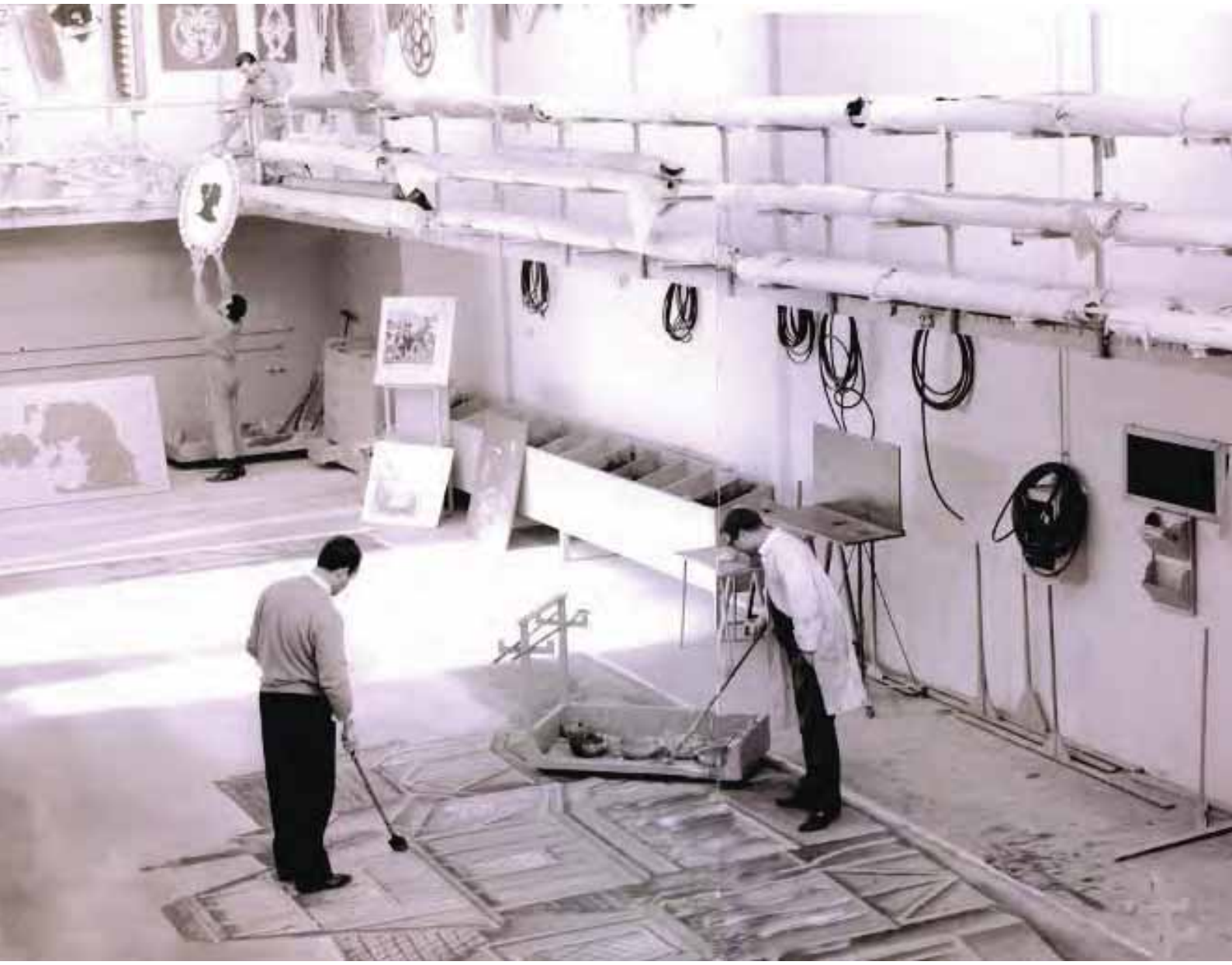
Neapolis, 2007

Annalisa Angelone, Marialaura Massa e Antonella Fracchiolla



Tintoria, 2007

Belen Rodriguez e Taiyo Yamanouchi



Laboratorio pittorico, si dipingono le scene, 1963

Piedigrottissima, 1959

L’ultimo dei Pulcinella

Quando musica e spettacolo Peccano di leggerezza

Lo sguardo indietro

Festival, Auditorium e varie alchimie

di **Pasquito Del Bosco**

Tutto è cominciato, come in molte operazioni di Rai Teche, dal dovere-piacere di salvare dall'oblio (ma più concretamente dalla distruzione) materiali sull'orlo della consunzione.

Nel caso specifico, un bel mucchio di fotografie riguardanti l'attività del Centro di Produzione Rai di Napoli. Ovviamente abbondantemente mescolate tra loro e corredate da pochissime annotazioni, a volte scarsamente attendibili. Per fare un esempio, le tre foto delle pagine seguenti recavano come sole indicazioni "Pirindina" e l'anno, il 1968, ma la notorietà dei personaggi raffigurati lasciava prevedere una facile soluzione.

Sulla prima si può addirittura leggere un nome affisso sul camerino: il più giovane, in rigorosa divisa da direttore d'orchestra, è il maestro Riccardo Muti; l'altro è il regista Franco Enriquez. Meno nota la donna, ma la seconda foto, che la ritrae in abiti di scena, ne fa una delle protagoniste del lavoro teatrale.

La ricerca sul catalogo multimediale delta Rai, sia sulle trasmissioni radiotelevisive che sul "Radiocorriere", delude però ogni aspettativa: non esiste alcuna opera con quel titolo o personaggio con quel nome, nè traccia di alcuna collaborazione tra Muti ed Enriquez. Probabilmente un errore di trascrizione o la scarsa dimestichezza del fotografo con le opere liriche ha alterato il nome dell'opera e dopo consultazioni (io sono ricorso all'amico Ettore Pacetti delle Teche) appare chiaro che il vero titolo è **La Dirindina**, intermezzo in due tempi di Domenico Scarlatti.

Ma il caso non si chiude, anzi si fa più interessante. Ecco comparire sul catalogo multimediale diverse **La Dirindina**, radiofoniche e televisive, e nel 1968 una versione radiofonica in occasione dell'Autunno musicale napoletano. In quel cast troviamo il giovane Riccardo Muti come direttore d'orchestra e si precisano cosi i vari interpreti (terza foto): la donna è la soprano Emilia Ravaglia, che ha il ruolo di Dirindina, il basso Sesto Bruscantini è il severo maestro di canto Don Carissimo e, sullo sfondo, il tenore Franco Bonisolli interpreta il cantante castrato Liscione.

L'opera, registrata il 19 ottobre 1968, andò in onda sul Terzo Programma radiofonico il 12 dicembre successivo.

Per chi volesse saperne di più, i due allievi di canto si fanno beffe del maestro che li scopre mentre provano un'aria dalla *Didone abbandonata* e, credendola una confessione reale, sospetta che Dirindina sia stata sedotta da Liscione (!) e impone ai due un matrimonio riparatore.

Sciolto il mistero sull'opera messa in scena e i suoi esecutori, restano quelli sulla presenza di Franco Enriquez e sull'assenza di immagini di quella rappresentazione, se non quella qui riprodotta.

La ricerca sul web, incrociando il cognome del regista e il titolo dell'intermezzo, dà un unico risultato utile, su un sito giapponese. Apprendiamo così che quella regia è citata nel libro su Francesco Siciliani quando era direttore artistico alla Rai, edito da Rai Eri nel 2003. Ed ecco il cast completarsi: le scenografie di Emanuele Luzzati, l'Orchestra Alessandro Scarlatti della Rai...

Ma come mai di quell'edizione dal cast sempre più prestigioso non ci resta che questa sola foto?

È stata una delle tante opere di cui la rete radiofonica culturale (oggi Radio3) della Rai ha realizzato la registrazione e la diffusione, ma che non è stata ritenuta degna di una ripresa televisiva. E, badate, non è stata una delle tante riprese esterne, come, per restare in ambito napoletano, quelle che venivano realizzate al Teatro San Carlo. Sicuramente si è trattato proprio di una produzione Rai, voluta dal suo direttore artistico della musica classica, all'interno dell'Auditorium della Rai di Napoli, con l'Orchestra stabile della Rai. Prestigiosi anche gli invitati e gli ospiti d'onore, come l'allora presidente della Camera e futuro presidente della Repubblica Giovanni Leone con la consorte donna Vittoria, debitamente ossequiati (terza foto) dall'allora amministratore delegato della Rai Gianni Granzotto.

Oggi lo valuteremmo uno spreco inammissibile: un allestimento degno di un festival internazionale, curato fin nei minimi dettagli, ma messo in scena solo per pochi eletti e trasmesso soltanto per radio. E gli anziani tecnici che ho incontrato ricordano che erano frequenti gli spettacoli teatrali in piena regola di cui si registrava solamente il sonoro. Segno - dicono - di un'epoca in cui la radiofonia rivaleggiava a tutti i livelli con la televisione, aveva orchestre sinfoniche stabili in diverse sedi e stagioni teatrali autonome "con pubblico pagante"; un'epoca in cui la Rai svolgeva il suo ruolo di servizio pubblico con un cartellone di offerte culturali, dal Festival della canzone napoletana all'Autunno musicale napoletano, rivolto all'intera città. La scoperta, quindi, di un capitolo ormai quasi dimenticato della storia culturale del nostro Paese.

Concludo rivolgendo pubbliche doverose scuse ai compianti maestri Franco Enriquez, Emanuele Luzzati e Francesco Siciliani per l'omissione dei loro nomi negli annunci della trasmissione radiofonica e nei titoli del "Radiocorriere".

Raramente, come in questo caso, l'espressione "oscuro lavoro" assume un significato così pieno. Forse sarebbe più doveroso parlare di "oscurato lavoro". Come avrebbero potuto immaginare i radioascoltatori che Emilia Ravaglia cantasse, recitasse e si muovesse letteralmente in ginocchio (come esplicitamente documenta la foto) per far apparire Dirindina quasi una bambina? Ma sono dettagli (che fanno grande un artista) rimasti impigliati in alcune vecchie foto. Proprio queste foto.

Quando, a metà degli anni Cinquanta, fu programmato il Centro di Produzione di Napoli, la Rai si chiamava ancora Rai-Radio italiana, a sottolineare che l'Azienda era quasi esclusivamente indirizzata alla radiofonia e la televisione era ancora un terreno tutto da esplorare, con molte fasi di lavorazione in via di definizione.

Il compito principale affidato al Centro era quello delle realizzazioni televisive di sceneggiati e prosa, mentre assolutamente secondari restavano gli altri tipi di programmi. Anche quelli musicali che, pur potendo contare su uno splendido Auditorium, l'avrebbero utilizzato soprattutto a fini radiofonici e per la musica classica.

In quegli anni la musica napoletana, e in particolare la canzone napoletana, vivevano momenti di grande successo. Alle secolari glorie della lirica al Teatro San Carlo si erano aggiunte, nel secondo dopoguerra, significative affermazioni della musica da camera, con l'Orchestra da camera napoletana fondata nel 1948 da Vincenzo Vitale, e sinfonica, con la costituzione del-l'Orchestra stabile Alessandro Scarlatti. E per la canzone era iniziata una nuova grande stagione: se tra la fine dell'Ottocento e i primi del Novecento c'era stata l'*epoca d'oro* con grandi poeti, musicisti e splendidi successi internazionali, in quello stesso dopoguerra, con l'arrivo degli alleati e il conseguente incrocio di musicalità napoletana e ritmi jazz americani, si poteva parlare di un *periodo d'argento* fatto di tante composizioni cosiddette *sentimentali* come *Munasterio 'e Santa Chiara, Scalinatella, Luna rossa, Anema e core, Nu quarto 'e luna, Malafemmena*... S'era poi aggiunto, nel 1952, il **Festival della canzone napoletana**, nelle sue prime edizioni organizzato direttamente dalla Rai. Napoli insomma era ritornata a essere la capitate delle canzoni.

Questa premessa può forse aiutare a chiarire come il grande Auditorium innestato nel corpo del Centro di Produzione avrebbe potuto cogliere contemporaneamente diversi obiettivi: sala da concerto per le stagioni di musica classica della Scarlatti (ben presto assunta in organico dalla Rai) e tempio della musica leggera e in particolare della canzone (con forse la recondita aspettativa - mai realizzata - di accogliere i festival), anch'essa dotata di un'orchestra stabile in organico.

A confermare questa ipotesi ecco sul piazzale interno, a mo' di ciliegina sulla torta, la fontana del Guarracino, opera dello scultore napoletano Lello Scorzelli, dedicata al pesce, protagonista di una delle più famose canzoni napoletane.

Ma l'inaugurazione ufficiale avvenne soltanto il 7 marzo del 1963 alla presenza del presidente del Consiglio Amintore Fanfani e la prima trasmissione ufficiale dal nuovo Centro fu il concerto inaugurale dall'Auditorium Domenico Scarlatti il 31 dello stesso mese, alla presenza del presidente della Repubblica Antonio Segni e con la partecipazione dell'insigne pianista Arturo Benedetti Michelangeli.

Nel frattempo era profondamente mutata l'intera situazione culturale, le preferenze del pubblico s'indirizzavano sempre più verso la Tv ai danni della radio e i nuovi sistemi introdotti costringeranno più volte a rimaneggiare l'impianto originario.

Anche la canzone napoletana, come in genere tutta la canzone melodica, era ormai

La fontana del Guarracino

Il presidente della Repubblica Antonio Segni e il pianista Arturo Benedetti Michelangeli al concerto inaugurale dell'Auditorium "Domenico Scarlatti", 31 marzo 1963

in declino sotto il fuoco concentrico del rock e dei cantautori. I festival erano ridotti a teatro di scontri fra le opposte tifoserie di cantanti. Più in generale, s'era scoperto che le esecuzioni musicali non raccoglievano in Tv i favori goduti in radio. Nel frattempo ci si era dovuti arrangiare nella storica sede di Pizzofalcone, con ambienti trasformati in studi quanto mai precari e metodologie primordiali. Tra l'altro, la precedenza data alla rete di ripetitori rispetto a quella di trasmettitori non permetteva che si trasmettesse da Napoli, ma il segnale, inviato a Roma, veniva là fissato su pellicola e successivamente il filmato veniva trasmesso, sempre da Roma. Questa condizione di subalternità si protrasse per anni, anche dopo l'apertura del Centro, creando un complesso di forte dipendenza e mancata autonomia.

Abbiamo così toccato, forse, il problema centrale della sede di Napoli e di tutti gli altri Centri pensati come semplici fabbriche: se quella del passaggio obbligato attraverso Roma poteva essere considerata una necessità tecnica transitoria in via di superamento, la questione fondamentate restava il ridotto livello progettuale e decisionale. In pratica le produzioni realizzate a Napoli si decidevano (e si decidono) altrove e venivano paracadutate su quel Centro, spesso con cast già precostituiti che solo occasionalmente utilizzavano, a volte marginalmente, autori e interpreti partenopei. Non era soltanto il caso di sceneggiati o serie di gialli, ma la situazione si presentava persino negli spettacoli di canzoni, dove la città poteva vantare un invidiabile vivaio di esecutori ed esperti.

Per esempio, il primo programma di musica leggera registrato nei nuovi studi, nel febbraio-marzo del 1964, furono sei puntate di **Il cantatutto**, di Leone Mancini, con Milva, Nicola Arigliano e Claudio Villa che, in ogni trasmissione, giocavano a interpretare il repertorio degli altri due.

Ma era un programma che, con lo stesso titolo, la stessa formula e gli stessi protagonisti, aveva avuto una prima serie, registrata altrove l'anno precedente e dirottata a Napoli da "esigenze produttive".

Altro esempio, le puntate di **15 minuti con...** tra il 1964 e il 1965 ebbero come protagonisti Nico Fidenco, Bruno Martino e il jazzista belga Jean Toots Thielemans. Al contrario, l'edizione di **Canzonissima** sempre del 1964, intitolata **Napoli contro tutti** e con Nino Taranto come presentatore, fu realizzata a Roma. Un destino beffardo si accaniva contro 1 cantanti napoletani: la prima **15 minuti con...** di un interprete napoletano, Mario Abbate, registrata il 12 luglio 1965 non è stata mai mandata in onda. Non pensiamo minimamente a congiure, né a provincialismi dei responsabili della trasmissione; il ritardo di oltre un decennio con la situazione musicale generale ci conferma che la canzone napoletana arrivava non preparata a quell'appuntamento con la Tv.

Il primo collegamento televisivo della Rai con Napoli avvenne, quasi clandestinamente, fra la mezzanotte e l'una del 19 giugno 1955. Dopo l'edizione notturna del telegiornale e una lunga attesa davanti al monoscopio, andò in onda, a livello sperimentate, la trasmissione della seconda parte della terza serata (in pratica la premiazione) del **3° Festival della canzone napoletana**.

Neppure il "Radiocorriere", in questi casi una vera gazzetta ufficiale delle trasmissioni, recava la notizia, anche se in copertina figuravano una ballerina, vagamente in costume regionale, e un titolo sul Festival, trasmesso il 16, 17 e 18 giugno per radio, alle 22 per l'esecuzione delle canzoni in gara e alle 24 per quella delle vincitrici.

La programmazione televisiva del 18 prevedeva un unico canale con un'ora di **Tv dei ragazzi** fra le 17,30 e te 18,30, la riapertura alle 20,30 con il Telegiornale, seguito alle 21,05 dall'edizione della *Manon Lescaut* di Massenet interpretata da Rosanna Carteri e Nicola Filacuridi. In chiusura **Sette giorni Tv** (anticipazioni sui programmi della settimana successiva) e replica del Tg. Non abbiamo la registrazione video di quel particolare fuori programma a tarda notte, ma quella radiofonica ce lo lascia immaginare abbastanza.

Dopo i primi due anni con Nunzio Filogamo, nel ruolo di presentatore del Festival troviamo Nino Taranto affiancato da Isa Bellini.

Con grande enfasi, dà lo storico annuncio: «Per la prima volta la televisione si collega con Napoli». Poi invita i napoletani presenti nel Teatro Mediterraneo alla Mostra d'Oltremare a salutare tutti gli italiani, con il rituale agitare in alto una mano. Anzi, siccome si sono preparati per la bisogna, tirino fuori i fazzoletti e comincino a sventolarti. Seguono minuti di ovazioni, applausi e trambusto. Quindi la premiazione, con le interviste agli autori vincitori, i veterani Michele Galdieri (figlio del poeta Rocco) e Giuseppe Bonavolontà (padre di Mario Riva) che, per la confusione o l'emozione, ringrazia l'Eiar. Quando il microfono passa al secondo classificato, un disinvolto Francesco Saverio Mangieri (vincitore l'anno precedente) accenna anche una battuta di spirito: accetta la sconfitta, lui ha scritto di due sole stelle, è giusto che a vincere siano tutte le stelle di Napoli.

Infine la duplice esecuzione delle canzoni premiate: terza classificata, *'E llampare*, nelle interpretazioni di Gino Latilla con l'Orchestra della canzone diretta da Cinico Angelini e Tullio Pane con l'Orchestra della canzone napoletana diretta da Giuseppe Anepeta. A cantare la seconda arrivata, *Ddoje stelle so' cadute,* saranno rispettivamente Achille Togliani e Sergio Bruni, mentre la vincitrice, *'E stelle 'e Napule*, verrà eseguita dal duo Gino Latilla-Carla Boni e da Maria Paris.

Saluti finali e sigla di chiusura delle trasmissioni televisive.

RADIOCORRIERE
SETTIMANALE DELLA RADIO E DELLA TELEVISIONE
Napoli canta
In questo numero troverete
Le canzoni del Festival

A quell'ora il "Radiocorriere" della settimana dopo era già in edicola da qualche giorno, ma il numero successivo non mancò di dedicare tre intere pagine allo storico collegamento, due con la "fotocronaca" della premiazione, l'esito delle votazioni e l'articolo del dirigente Rai Luciano Guaraldo, «Importanza di un avvenimento», che iniziava con: «Fra mezzanotte e l'una di domenica, tutta Italia era raccolta in cerchio intorno a Napoli, aspettando con una curiosità quasi ansiosa che Napoli scegliesse la sua canzone, il fiore più bello dell'anno. Un avvenimento importante, senza dubbio. Ma in quella notte avveniva un fatto ancora più importante delle canzoni: in quella notte del 19 giugno, per la prima volta nella storia, l'Italia ha visto, da lontano, Napoli, nell'attimo stesso in cui Napoli viveva la sua festa: per la prima volta l'Italia *ha visto vivere* il Sud».

E proseguiva tra «è stata una data storica», «la catena della Televisione, partita dalle città del Nord, è arrivata a Napoli» e «Da un picco all'altro dell'Appennino Roma ha allungato le braccia verso il Mezzogiorno, ed è giunta a stringere la mano di Napoli».

Nella pagina precedente c'erano i testi delle canzoni vincitrici e l'intero resoconto dell'avvenimento affidato a Jader Jacobelli: titolo «I nuovi successi della canzone napoletana», nel sottotitolo «Primo entusiastico incontro con la Tv». La scelta di un giornalista politico, che quotidianamente commentava le cronache parlamentari, probabilmente dettata dalla rilevanza dell'evento, dette un taglio bizzarro all'intero articolo.

Tra gli ospiti della serata venivano segnalati unicamente alcuni parlamentari presenti tra il pubblico, di cui si citavano anche le battute nel politichese d'allora. «C'è stata la *chiarificazione* anche nel governo della canzone napoletana» avrebbe detto l'onorevote Leonetti, a cui il senatore Bertone avrebbe replicato: «Come le aree, anche le canzoni *depresse* sono state attaccate».

E come tacere la partecipazione di Giovanni Porzio (già vicepresidente del Consiglio e ministro senza portafoglio per il Mezzogiorno nel quinto Governo De Gasperi) come presidente della commissione di musicologi e "amatori" che aveva selezionato le 220 canzoni iscritte al Festival, riducendole a 48?

Dopo una sofisticata analisi comparata dei voti delle giurie napoletane e di quelle del resto d'Italia che davano esiti diversi, Jacobelli concludeva: «Ma il **3° Festival della canzone napoletana** ha avuto anche un'altra protagonista, acclamata come gradita ospite da mille e mille fazzoletti e a cui i Napoletani in particolare hanno dato il loro benvenuto pregandola di tornare presto e per sempre perchè nei suoi confronti non si dirà mai quello che proverbialmente si dice degli ospiti. È la Televisione. Per la prima volta infatti Napoli ha posato dinanzi alle tetecamere. La sua gioiosa immagine, arrampicandosi su per le cime appenniniche e saltando di balza in balza, è giunta direttamente sui teleschermi di tutta Italia con le insegne più tradizionali della sua celebrità: le sue canzoni».

Per comprendere perchè ancora oggi molti napoletani, dopo oltre trent'anni, non si sono rassegnati alla scomparsa del Festival (per loro Festivàl) bisogna forse raccontare nei dettagli come fosse ricco e articotato e quanto la Rai ne fosse considerata la madre naturale.

L'avventura era iniziata alle 21,30 di domenica 28 settembre 1952. Sì, il primo Festival si aprì di domenica e proseguì nei due giorni successivi. Anche quella volta gli fu dedicata la copertina del "Radiocorriere" e la dicitura compteta era **1° Festival radiofonico della canzone napoletana**.

Dopo i successi del **1° Festival della canzone italiana** a Sanremo nel 1951 e, poco dopo, del concorso tra i radioascoltatori "Dieci canzoni d'amore da salvare", la Rai aveva deciso di puntare sulle canzoni e, appellandosi alla grande tradizione partenopea, giunse a parlare di "obbligo napoletano", bandendo e organizzando la suddetta gara.

Un'innovazione rispetto alla gara sanremese (che in seguito l'adottò per lungo tempo) era la doppia esecuzione dei brani concorrenti, una affidata a cantanti e orchestra italiani e l'altra a esecutori napoletani. Un sistema che consentiva alle canzoni di imprimersi meglio nella memoria degli ascoltatori. Ma anche una sfida sotterranea tra le due diverse scuole musicali.

La competizione era aperta, con un massimo di due iscrizioni, agli autori e alle case musicali con un minimo di anzianità nel campo. Se voleva essere un ostacolo, fu ben presto aggirato. Già al primo Festival, la celebre canzone *Sciummo*, quarta classificata, era Firmata da Lucillo, pseudonimo dietro il quale si celava il popolare autore Enzo Bonagura, presente con altre composizioni. Quanto agli editori, con analoga procedura comparvero etichette mai sentite prima come Desmax, Eclipse, Cembalo...

Come abbiamo letto in Jacobelli, già al **3° Festival** erano state iscritte 220 canzoni, sebbene di autori e case editrici napoletani non se ne contassero a centinaia. Ma anche questo entrava a far parte del gioco: sempre Jacobelli ci informa di un'apposita commissione di esperti a vario titolo che operava una drastica selezione, eliminandone più di cinque su sei. Ma non era finita!

4° Festival della canzone napoletana, 1956

A questo punto scendeva in campo il popolo dei radioascoltatori, mobilitato dalla Rai.

Per restare a quello stesso **3° Festival** del giugno 1955, già dal 5 maggio, per oltre un mese, tutti i giovedì e le domeniche andava in onda alla radio, alle 21,30 sul Secondo Programma, il prefestival, un'anteprima dei motivi che avevano superato la prima selezione, eseguiti dal Quintetto partenopeo. Soltanto le sedici canzoni più votate dal pubblico avevano diritto di concorrere al Festival.

Il laborioso meccanismo di ammissione provocò qualche defezione: la più famosa fu quella di E.A. Mario, l'autore e editore di *Santa Lucia luntana, Core furastiero, Canzone appassiunata*, ma anche di *La leggenda del Piave* e *Balocchi e profumi.* Chiese di essere invitato di diritto e di non sostenere esami preventivi; l'opinione generale disse che aveva paura di non qualificarsi.

Ma lasciamoci alle spalle quell'edizione di cui abbiamo tanto parlato e veniamo al 1956, la prima volta della Rai Radiotelevisione Italiana, quindi interamente ripresa dalla Tv, prima e seconda parte delle tre serate del 21, 22 e 23 giugno 1956.

Come si vede dalle foto, anche il palcoscenico fu modificato per esigenze televisive: le pareti furono decorate come una (abbastanza triste) piazzetta meridionale.

9° Festival della canzone napoletana, 1961

Il sindaco di Napoli Achille Lauro premia Betty Curtis; a destra Aurelio Fierro

A dirigere l'Orchestra della canzone napoletana il maestro Luigi Vinci con le versioni classiche, in alternanza con il complesso Plenilunio diretto da Mario Migliardi nelle versioni moderne.

A vincere fu *Guaglione*, cantata "classicamente" da Grazia Gresi e "modernamente" da Aurelio Fierro. Come ricorderete, fu presto un successo internazionale, in testa alle nostre classifiche discografiche e tradotto in altre lingue, e quel successo fu messo in relazione con la presenza delle telecamere: l'ampliamento della platea napoletana all'intera penisola equivaleva a una promozione in campo mondiale. Forse sarebbe stato più giusto attribuirlo al momento di particolare vena di Nicola Salerno (in arte Nisa) che, nei due anni successivi, avrebbe sfornato, in coppia con Renato Carosone, best seller come *Torero, 'O sarracino e Tu vuo' fa l'americano*. Comunque l'anno successivo il pubblico del Festival s'allargò ancora di più: il miracolo si chiamava Eurovisione e la serata finale del **5° Festival** vi approdò con una ben più adeguata scenografia e una sola versione affidata all'Orchestra napoletana diretta dal grande Giuseppe Anepeta. Tra le novità apportate, anche la sprovincializzazione nell'affidare l'esecuzione canora a interpreti non napoletani e la partecipazione di solisti. Vinse cosi *Malinconico autunno* cantata da Marisa Del Frate con l'assolo virtuosistico del violinista Alex Sacha.

Ma del boom dell'anno prima neanche a parlarne. L'apertura alla platea europea si rivelò, al contrario, proprio la conclusione di un ciclo, quasi un portare all'altare una figlia dopo aver speso per lei le proprie risorse: la Rai, dopo aver investito molte energie, lasciava ad altri l'organizzazione del Festival. Toccò dapprima nel 1958 e 1959 all'Associazione napoletana della stampa, ma l'esito non fu dei migliori: la premiazione del 1959, protagonisti i fischi e la contestazione, subì un notevole ritardo causato dall'occupazione del palcoscenico da parte di dissenzienti col verdetto delle giurie.

Nel 1960 fu la volta dell'Ente per la Canzone Napoletana, ma anche questa volta non andò bene: l'anno dopo si limitò a realizzare una specie di contro-festival, il Giugno della canzone napoletana, prevendendo, per mancanza di fondi, tutti i biglietti della sala proprio alle case editrici.

Il **9° Festival** si tenne a settembre, organizzato direttamente dall'allora sindaco Achille Lauro. Aggiungete a questo balletto di organizzatori diversi il prevedibile intrecciarsi di interessi e "inciuci" gli scontri del fan sempre più scalmanati, le accuse di brogli e intrallazzi e avrete il decennio successivo di lenta e progressiva agonia del Festival, con buona pace dell'erigendo Auditorium della Rai e del suoi sogni di ospitarlo.

Per le riprese del Festival arrivavano i pullman, gli attrezzati e i gruppi elettrogeni dalle altre sedi della Rai, come per gli avvenimenti sportivi più rilevanti. Ma il pane quotidiano bisognava farselo in casa, a Pizzofalcone, la serie storica sistemata in epoca fascista, divenuta Radio Napoli dopo lo sbarco di Salerno, adesso dotata anche di uno studio televisivo inaugurato il 24 dicembre 1958.

Non programmi impegnativi, certo, ma "pezzi" per **La Tv dei ragazzi**, qualche puntata di **Non è mai troppo tardi** o **15 minuti con...**, qualche concerto da camera, routine insomma. La programmazione televisiva della Rai procedeva a grandi passi verso il Secondo Canale Tv (previsto per la fine del 1962 ma avviato il 4 novembre 1961) e anche Napoli doveva fare la sua parte.

A detta dei tecnici ora in pensione Armando De Angelis e Mario Anastasi, in quello studio ci pioveva pure quando il tempo era inclemente, ma soprattutto era acusticamente scadentissimo.

Più delle loro parole valgono queste foto: uno stanzone trasformato in set, in un angolo il complesso diretto dal maestro Luigi Vinci, in un altro (per eventuali stacchi) il chitarrista, al centro la cantante (forse Vera Nandi) in abbigliamento, appunto, da giornata piovosa.

La trasmissione in questione si chiamava **Canzoni alla finestra** e dal marzo del 1958 aveva una sua collocazione settimanale. Tra i complessi ospiti troviamo nomi di tutto rispetto come Piero Soffici e Fred Buscaglione, Barirnar e Peter Van Wood, Walter Colì e I Campioni, giunti alla notorietà nazionale come accompagnatori di Tony Dallara.

Canzoni alla finestra, 1959

Tullio Pane

Gloria Christian

Ma la prima puntata napoletana andò in onda dopo oltre un anno, esattamente il 19 maggio 1959, proprio con il complesso diretto dal maestro Vinci. E fu l'unica formazione napoletana presente, con altre due partecipazioni a ottobre e novembre, in una rassegna di varie decine di puntate. Ben altro ci si poteva aspettare da una città troppe volte definita *la capitale delle canzoni*.

E poi, avete visto bene i potenti mezzi a disposizione? Siamo all'anno zero della televisione. L'unico supporto scenografico utilizzato sono gigantografie quasi penose.

Tocca per primo a Tullio Pane. Il cantante quel giorno ha pure scelto una giacca sbagliata. La fantasia del tessuto provoca un battimento ottico che l'obbiettivo impietoso denuncia. Il pannello con il mare è appoggiato alla buona sulla parete. Probabilmente è storto, a giudicare dalla linea dell'orizzonte. Hanno tentato di avviare te riprese, ma quando la telecamera allarga l'inquadratura al piano medio provoca l'effetto involontariamente cornico di una persona immersa in acque immobili. Qualcuno suggerisce di mettere il cantante su una posizione più elevata,

Un’annunciatrice

Si prova nello studio di Pizzofalcone

ma non bastano poche pedanine e si ricorre a un cubo alto mezzo metro. A questo punto avranno forse rinunciato (spero) a proseguire: le telecarnere a terra, che si vedono nella visione totale dello studio, non possono arrivare a una ripresa frontale e l'inquadratura dal basso, oltre a deformare e imbruttire il volto del cantante, scoprirebbe parte del tetto dello studio stesso.

A conferrnare la nostra speranza la foto successiva con Gloria Christian (rna quante ore o giorni sono passati nel fratternpo?): ta gigantografia é ora saldamente fissata a terra, anche se la linea dell'orizzonte adesso inclina a sinistra. Ma é un problema da poco, più importante risolvere quello dell'ombra che s'allunga oltre l'infinito. Stupidamente abbiarno provato a riconoscere chi fosse la cantante nell'ultirna foto. Come chiararnente indica la gigantografia alle spalle (evocante geornetrie, antenne o apparati elettrici) si tratta dell'annunciatrice: lo conferrnano lo stile e il portamento, degni della Campagnoli (che sia proprio lei?). Anche la connotazione della gigantografia alle sue spalle doveva essere l'asetticità. Quanto ai cavi *en plein air* sul pavimento, non costituiranno un problema per l'inquadratura: da che mondo è mondo, tutti sanno che le annunciatrici non hanno mai avuto le gambe!

Insistere ironicamente sulla generale approssimazione e inadeguatezza può apparire irriverente e fuori luogo, come ridere di un disabile, ma l'impressione che suscitano queste foto che documentano la fase eroica e pionieristica della Tv napoletana é proprio quella di un impraticabile campo di periferia, pieno di buche e sassi e le cui porte sono accennate in modo vario (come era in quegli anni), su cui si muovono, con scarso senso del gioco e della posizione, atleti impacciati o arbitri con qualche chilo di troppo. Ma quella squadretta un pò patetica, successivamente chiamata a prove sempre più impegnative, seppe presto distinguersi e raggiungere traguardi ritenuti proibitivi. Un po' come succederà al Napoli, con gli scudetti vinti allo stadio San Paolo di Fuorigrotta, a pochi passi dalla Rai. E delle eroiche partite a Pizzofalcone resta solo un ricordo ingiallito e sempre più mitizzato.

Tutte quelle sconcertanti carenze e inadeguatezze passavano praticamente inosservate.

Periodicamente Napoli tornava alla ribalta televisiva nazionale con serate di grande popolarità o grandi eventi. Anche se erano ancora riprese esterne, reatizzate spesso con il contributo di altre sedi Rai, a supplire alla prolungata assenza di una struttura adeguata alla strategica fase di sviluppo.

Meno di una settimana dopo l'ultima puntata di Canzoni alla finestra realizzata a Pizzofalcone, ed esattamente domenica 15 novembre 1959, dopo la terza puntata dello sceneggiato **Il vicario di Wakefield**, alle 22,15 andò in onda **Piedigrottissima**. Era una trasmissione nata già nel 1958 quando, come abbiamo già raccontato, la Rai aveva lasciato l'organizzazione del Festival, ma ne sentiva evidentemente nostalgia. E del Festival aveva tutte le caratteristiche, a partire dalla sede, il Teatro Mediterraneo alla Mostra d'Oltremare, addobbato nello stesso identico modo, rna anche il cast (l'orchestra diretta da Giuseppe Anepeta e oltre una dozzina di big della canzone napoletana, da Sergio Bruni a Maria Paris, da Aurelio Fierro a Gloria Christian, da Franco Ricci a Eva Nova...) e i presentatori di provata esperienza Rai Tv (nel 1958 Enzo Tortora, che aveva presentato il Festival, e quest'anno Silvio Noto, coadiuvato da Lilli Lembo). Persino la collocazione oraria in due parti (con in mezzo l'intervallo Telegiornale-**La domenica sportiva**).

Unica novità, l'organizzazione affidata all'Ente per la Canzone Napoletana, che dal 1960 avrebbe curato il Festival.

Piedigrotta, ultrasecolare festa napoletana prima religiosa e civile e poi canora, era stata, fino all'avvento del festival, la principale vetrina annuale della canzone napoletana; in occasione della ricorrenza, i primi di settembre, tutte le case musicali presentavano le novità dell'anno. Più che sarcastica, appariva quindi "coccodrillesco" l'omaggio festivaliero alla più illustre delle sue vittime.

E lo stesso sapore avrà avuto l'accogliere come ospite d'onore proprio Salvatore De Muto, ultimo dei Pulcinella storici della tradizione partenopea. Comunque, vuoi per il nuovo incarico conferito all'Ente organizzatore, vuoi per il ridotto successo di una manifestazione canora senza eliminazioni e premiati, la trasmissione non ebbe più seguito.

All'insegna della competizione totale era invece il programma mandato in onda circa due mesi dopo, domenica 24 gennaio 1960. Si chiamava **Giudicateli voi** ed era la conclusione di una lunga gara prevalentemente radiofonica, ma approdata alla Tv in occasione della premiazione finale.

Il filone era quello della ricerca di "voci nuove" per la musica leggera, concorso che in quegli anni la Rai (e prima ancora l'Eiar) bandiva periodicamente. Gli aspiranti quella volta erano stati ben 7650 ma in pochissimi erano stati ammessi al corso tenutosi a Trieste, da cui era poi partita la "carovana", in una sorta di Giro d'Italia con periodici collegamenti e programmi radiofonici integrati da scenette e partecipazioni straordinarie (nel cast Antonella Steni, Raffaele Pisu, Gianni Bonagura, Alighiero Noschese e Odoardo Spadaro, oltre ai presentatori Gianni Agus e Edy Campagnoli).

Arrivo finale a Napoli (mai spingersi oltre Eboli) con collegamento televisivo (sponsorizzato dalla Tricofilina, una marca di brillantina d'allora) della seconda parte, alle 22,30, dal solito Teatro Mediterranea alla Mostra d'Oltremare.

Giudicateli voi, 1960

Ancora una volta aria di festival, anzi di prefestival, affidato alla doppia direzione orchestrale di Carlo Esposito e William Galassini e a promettenti esordienti, come Milva Biolcati, Luciano Lualdi, Lilly Percy Fati, Gimmi Caravano... É inutile proseguire: avrete già capito che vinsero i primi due e che Milva nell'arco di un paio d'anni avrebbe trionfato pure nei festival partenopei. Anche quella volta non mancò l'omaggio alla "vecchia guardia" (quasi un passaggio di consegne) e vediamo la passerella dell'anziano *chansonnier* fiorentino Spadaro, che aveva esordito nei *café-chantant* d'inizio secolo.

Ma la vera ospite d'onore della serata restava lei, l'urna per la raccolta dei voti di un pubblico non ancora attrezzato con pulsanti e palette.

Altro collegamento esterno e siamo ancora in un festival musicale, quello di Ravello. Devo confessare che mi é difficile parlare di Ravello, soprattutto con chi non ha ancora avuto la fortuna di conoscerla. La considero, come minimo, uno del luoghi più belli del mondo; sono arrivato ad affermare che riterrò conclusa la perenne crisi del cinema italiano quando un nostro regista sarà capace, girando un film a Ravello, di ridare un po' di quelle atmosfere incantate e ricche di pathos che trasudano da ogni dove. La fantasia wagneriana l'ha popolata di creature magiche. Gli inglesi vi hanno giocato la più formidabile e indimenticabile sfida tra proprietari di ville, una romantica e l'altra classica, simboli di opposte visioni del mondo (mentre sullo sfondo passavano David H. Lawrence, alle prese con un romanzo in cui proprio il giardiniere diventava protagonista, o Virginia Woolf, in visita a una delle amiche più care). Persino gli americanizzati Greta Garbo e Leopold Stokowski, come ricorda un'apposita lapide, l'avevano eletta a loro nido d'amore. Soltanto noi non l'abbiamo mai degnata d'uno sguardo cinematografico (qualcuno dirà "per fortuna!").

Festival internazionale di Ravello, 1960

Scusate la digressione e torniamo nei giardini di villa Rufolo, da dove nel pomeriggio del 25 giugno 1960 la Tv trasmise una parte del concerto sinfonico diretto da Massimo Freccia. Sul palco proteso sul mare l'Orchestra sinfonica e Il coro di Roma della Radiotelevisione italiana.

La parte di programma consisteva nella celeberrima *Nona sinfonia* di Beethoven, interpretata anche da solisti di fama internazionale, come il tenore Petre Munteanu, il basso Boris Christoff, la soprano Bruna Rizzoli e la contralto Marga Hoeffgen.

L'abbondanza di materiali fotografici qui presentati non è frutto della mia già confessata passione, ma vuole documentare un'ulteriore atmosfera ormai dimenticata: il festival per amatori. Quando il numero degli spettatori era di poco superiore a quello degli esecutori, quando la platea laterale era di tre sole file, quando le guardie municipali indossavano l’alta uniforme...

Ho chiesto all'amico Antonio Bottiglieri, figlio del promotore di quel Festival, di aiutarmi a riconoscere qualcuno del presenti, chi fosse l'autorità accompagnata da militari, chi le persone che attorniavano Eduardo De Filippo, almeno qualcuno del notabili nel pubblico... Lui s'è riconosciuto (è il giovane con gli occhiali, proprio davanti alla colonna), ma gli altri...

Forse, pensavo, è meglio così: il politico a passo di carica, strappato a chissà quale riunione di partito o di consiglio d'amministrazione, più pronto a cogliere l'occasione di farsi fotografare (ecco perché si toglie gli occhiali da sole) e di sedere al centro della prima fila, anche se gli costa una sovvenzione annua e l'obbligo di ascoltare un interminabile concerto, rappresenta in modo cosi perfetto "l'autorità" che non è necessario saperne il nome. Stesso discorso per coloro che attorniano Eduardo: la loro eleganza è più eloquente dei loro nomi.

Ma Bottiglieri mi telefona: dopo consultazioni familiari ecco il primo (e unico) riconoscimento; il signore al centro della prima fila, con impeccabili scarpe e pedalini bianchi, è il famoso direttore d'orchestra Sir John Barbirolli, assiduo frequentatore del Festival. Un inglese, ci avrei scommesso!

Negli anni Sessanta, i Festival della canzone napoletana precipitarono, a mò di valanga, verso il caos e lo scandalo. Ogni anno si aveva l'impressione di aver toccato il fondo e puntualmente in gennaio fiorivano i buoni propositi e le nuove cordate di salvatori di festival. Si provava a mescolare antico e moderno, con il Festival di Piedigrotta, vinto da Mario Trevi e Tony Renis con *Mandulinata blu* nel 1962. Si arrivò persino a far stampare le cartoline perché gli spettatori cinematografici votassero le canzoni ascoltate negli intervalli delle proiezioni per farle partecipare alla competizione di un anno.

Ma in giugno tutto era abbondantemente dimenticato e la bagarre infuriava.

Nel frattempo la costruzione del Centro di Produzione Rai veniva ultimata e si dava il via alla realizzazione dei diversi programmi.

Parole e musica, 1964

E ancora una volta il predominio che la musica, classica e leggera, aveva guadagnato alla radio fu proiettato sulla nascente Tv. L'attuale pressoché totale sparizione dai palinsesti televisivi dell'intrattenimento musicale puro rende inimmaginabile la cospicua presenza in quelli d'una volta. Data l'esistenza di orchestre stabili nei principali centri di produzione, anche se la programmazione era di poche ore al giorno, i concerti e le canzoni occupavano molti spazi, sia pomeridiani che di seconda serata. Ma, come dicevamo, non replicarono il successo ottenuto alla radio.

Un genere di programma culturale basato su musica e canzoni conobbe invece una certa fortuna ed ebbe nel Cptv di Napoli una delle manifatture più frequentate. Ma, ancora una volta, per puro caso. Come, per esempio, dopo un primo anno realizzato altrove, la seconda serie di **Parole e musica**, ideato e scritto da Filippo Crivelli e adesso confezionato a Napoli, trasmesso a partire dal settembre 1964. Il pretesto musicale portava dalla Parigi d'inizio secolo scorso (prima puntata) ai gospel e spiritual americani (seconda puntata poi replicata a Natate) a un ritratto del cantautore francese Léo Ferré (terza puntata) e cosi via. A condurre il programma il napoletano Achille Millo, Ilaria Occhini (subentrata quest'anno a Giulia Lazzarini) e la debuttante francese Francoise; net cast anche Paolo Poli e Franca Tamantini.

Sicuramente d'ispirazione napoletana invece **Il guarracino**, ministoria della canzone napoletana in sei puntate, settimanalmente sul Secondo Programma alle 22,15, dal 7 marzo all'11 aprile 1965.

Roberto Murolo

Orazio Orlando e Franco Sportelli

Il guarracino, 1965

Scritto da autori di riviste come Nelli e Vinti e diretto da Romolo Siena, vedeva l'alternarsi di esecuzioni antiche e moderne di 95 canzoni, accompagnate dall'orchestra diretta da Carlo Esposito, con scenette recitate da Carla Del Poggio, Orazio Orlando e Franco Sportelli.

Con la stessa collocazione di programmazione, dall'11 luglio al 12 settembre dello stesso anno, **Chitarra amore mio, corso semiserio in sei lezioni** di Leone Mancini. Questa volta il pretesto era fornito dal popolare strumento musicale, suonato in brani di repertorio classico (eseguiti da Mario Gangi), jazz (affidati a Franco Cerri), ma anche canzoni (tra i vari interpreti anche Roberto Murolo), o protagonista in scene famose del teatro lirico e di prosa. A condurre la sottile trama di riferimenti musicali e letterari Arnoldo Foà ed Enrico Simonetti, che firmava anche la direzione d'orchestra. L'onore delta prima serata domenicale, dal 20 febbraio 1966, toccò a **Cicerenella**, titolo tratto da un'antica tarantella di Posillipo, ufficialmente il primo varietà televisivo prodotto dal Centro Rai di Napoli. Uno spettacolo contrassegnato da diverse peripezie, prima fra tutte l'improvvisa scomparsa del suo autore, il popolare Michele Galdieri, che aveva scritto tante canzoni famose e tanti copioni anche per Totò e Anna Magnani. Conseguentemente, la prevista serie di sei puntate tu ridotta a quattro e la regia fu affidata a Marcella Curti Gialdino. Avrebbe dovuto rappresentare il meglio della cultura teatrale napoletana coniugato con le canzoni: da qui l'inserimento in ogni puntata di lunghe sequenze di prosa o di una lezione di lingua napoletana alternate a una miriade di canzoni.

Chitarra amore mio, 1965

Cicerenella, 1966

41° parallelo, 1967

Aldo Giuffrè

E un cast tutto napoletano, da Nino Taranto e Pietro De Vico a Gloria Christian e Luisa Conte, oltre ai più famosi cantanti, Sergio Bruni, Roberto Murolo, Maria Paris, Aurelio Fierro, Fausto Cigliano e tanti altri a interpretare, sotto la direzione di Carlo Esposito, le più celebri e divertenti composizioni. Rivisto oggi appare molto lento proprio nei tempi teatrali, quasi "ingessato" dallo storico compito assegnatogli e privo del mordente e della vivacità propri del varietà. Certo l'esperienza di Galdieri come autore e regista di riviste avrebbe risolto quei problemi e la sua morte finì col segnare negativamente il suo ultimo lavoro.

Nello stesso 1966 arriva, preceduto dalla fama del suoi recenti successi, da **Settevoci** a **Milva club**, un altro autore, Guido Castaldo e, tra settembre e ottobre, nella consueta collocazione di seconda serata sul Secondo, ecco il suo **Tarantelluccia**: protagonisti i due "melonostalgici" Fofò e Marcello, interpretati da Giacomo Furia e Antonio La Raina. Vi tornerà l'anno successivo, in compagnia del fedele collaboratore Faele, e ancora in settembre avremmo avuto **41° parallelo**. Anche questa volta un cast ampiamente napoletano, dal regista Gennaro Magliulo allo scenografo Antonio Capuano, dagli attori Aldo Giuffré, Liana Trouchè, Stefano Satta Flores ai tanti cantanti.

Noi canzonieri, 1968

Enzo Garinei, Carlo Loffredo e Paolo Villaggio

Finisce praticamente qui la stagione degli incroci tra generi diversi e canzone napoletana, fatta di trasmissioni spesso intitolate a motivi popolari, con i cantanti partenopei a fare la parte del leone, con l'Orchestra della canzone napoletana in pianta stabile.

Guido Castaldo tornerà anche nel 1968, ma **Noi canzonieri** avrà come conduttori Carlo Loffredo e Minnie Minoprio e tra gli ospiti molti giovani provenienti dal cabaret come il genovese Paolo Villaggio o il romano Pippo Franco o i milanesi Gufi.

I "festivaldipendenti" napoletani erano come dei drogati e net 1964 ebbero il loro metadone.

Si sarebbero accontentati di qualsiasi surrogato o succedaneo e fu loro preparata una potente mistura, dagli effetti collaterali però poco violenti: la più incredibile gara musicale, Napoli contro tutti.

Come ho recentemente scritto a proposito di *'O sole mio*, agli inizi degli anni Sessanta avevamo scoperto che quella canzone napoletana era famosa in tutto il mondo. Prima il re del rock, Elvis Presley, che nel 1960 ne aveva fatto con *It's now or never* un successo internazionale (e nello stesso anno ci riprovò con *Torna a Surriento*, divenuta *Surrender*). L'an-no successivo Jurij Gagarin, il primo uomo a viaggiare nello spazio extraterrestre, che da lassù aveva intonato ancora *'O sole mio*.

Napoli contro tutti, 1964

Da qui il rinnovato boom e la corsa di tanti cantanti a incidere la canzone considerata fino al giorno prima sul viale del tramonto. Il riconoscimento ufficiale nazionale di questo primato avvenne nel 1964, quando Rai e Monopoli di Stato dettero il nome di **Napoli contro tutti** all'annuale concorso musicale televisivo collegato alla Lotteria di Capodanno. L'esito, già ampiamente scontato nello stesso titolo, vide la vittoria di *'O sole mio* su *Non ho l'età* che quell'anno aveva vinto a Sanremo. Altro ingrediente largamente prevedibile, la conduzione affidata a Nino Taranto.

Ma la vittoria di Napoli ebbe un sapore amaro. Non solo perché l'esecuzione della canzone non fu affidata a interpreti napoletani ma al fiorentino Mario Del Monaco (ammalatosi nella serata finale e sostituito dal romano Claudio Villa), ma soprattutto perché non avvenne nella sede più naturale.

Come mai, ci domandiamo ancora oggi, non fu utilizzato il grande Centro inaugurato da poco? Le motivazioni ufficiali indicarono l'Auditorium occupato dalla stagione sinfonica della Scarlatti e la tradizionale collocazione nel Teatro delle Vittorie del programma abbinato alla Lotteria di Capodanno, ma non sono sufficienti a sciogliere l'interrogativo "quale migliore occasione per un debutto dell'Auditorium come cornice di un grande spettacolo leggero targato Rai?".

Una mezza riparazione ci fu pochi mesi dopo (il metadone va assunto con sistematicità e non può essere somministrato in una sola dose): questa volta si chiamava Gran premio Eurovisione della Canzone europea.

Proprio quella *Non ho l'età* sconfitta da *'O sole mio* aveva vinto l'anno prima non soltanto il nostro Festival di Sanremo, ma anche la finale europea tra tutte te vincitrici dei festival nazionali (che cosa non si faceva e si fa per unificare l'Europa!). Toccava quindi all'Italia organizzare la finale del 1965 e come sede fu scelta Napoli.

La sera del 20 marzo 1965 alle ore 22,00, come titolava il "Radiocorriere", «Un'immensa platea, dall'Atlantico al Danubio, idealmente presente a Napoli per assistere al Festival del festival».

Dalla "Sala da concerto della Rai" Renata Mauro, coadiuvata da Renato Tagliani nel seguire lo svolgimento delle votazioni, presentò le 18 canzoni proposte da interpreti praticamente sconosciuti ai napoletani (e non solo). Come possiamo vedere dalle foto, lo sfarzo scenografico consisteva in una gigantografia (stile Pizzofalcone) con il simbolo dell'Eurovisione, buona solo ad attirare tutte le ombre improprie. Vinse la lussemburghese France Gall con *Poupée de cire, poupée de son*, seconda la britannica Kathy Kirby con *I Belong*, terzo il francese Guy Mardel con *N'avoue jamais*.

Il nostro Roberto Satti, in arte Bobby Solo, quinto con *Se piangi, se ridi*, molto distanziato dai primi. Impossibile immaginare una cura disintossicante più dura e insopportabile di questa, condita di una "sorpresa finale" già preannunciata dal "Radiocorriere": "l'eccezionale fuori programma" di Mario Del Monaco 'risanato' a cantare *'O sole mio*. Era solo un anticipo del risarcimento al famoso tenore per la vittoria non goduta. Ancora nel 1968 ottenne ben quattro puntate di **Una voce in vacanza**, altro prodotto del Centro di Napoli, con Nino Taranto nel ruolo di suo manager-cicerone in giro per il mondo.

Gran premio Eurovisione della Canzone europea, 1965

La lussemburghese France Gall, vincitrice della gara; si canta con alle spalle la gigantografia del simbolo dell'Eurovisione

Una voce in vacanza, 1968

Nino Taranto e Mario Del Monaco

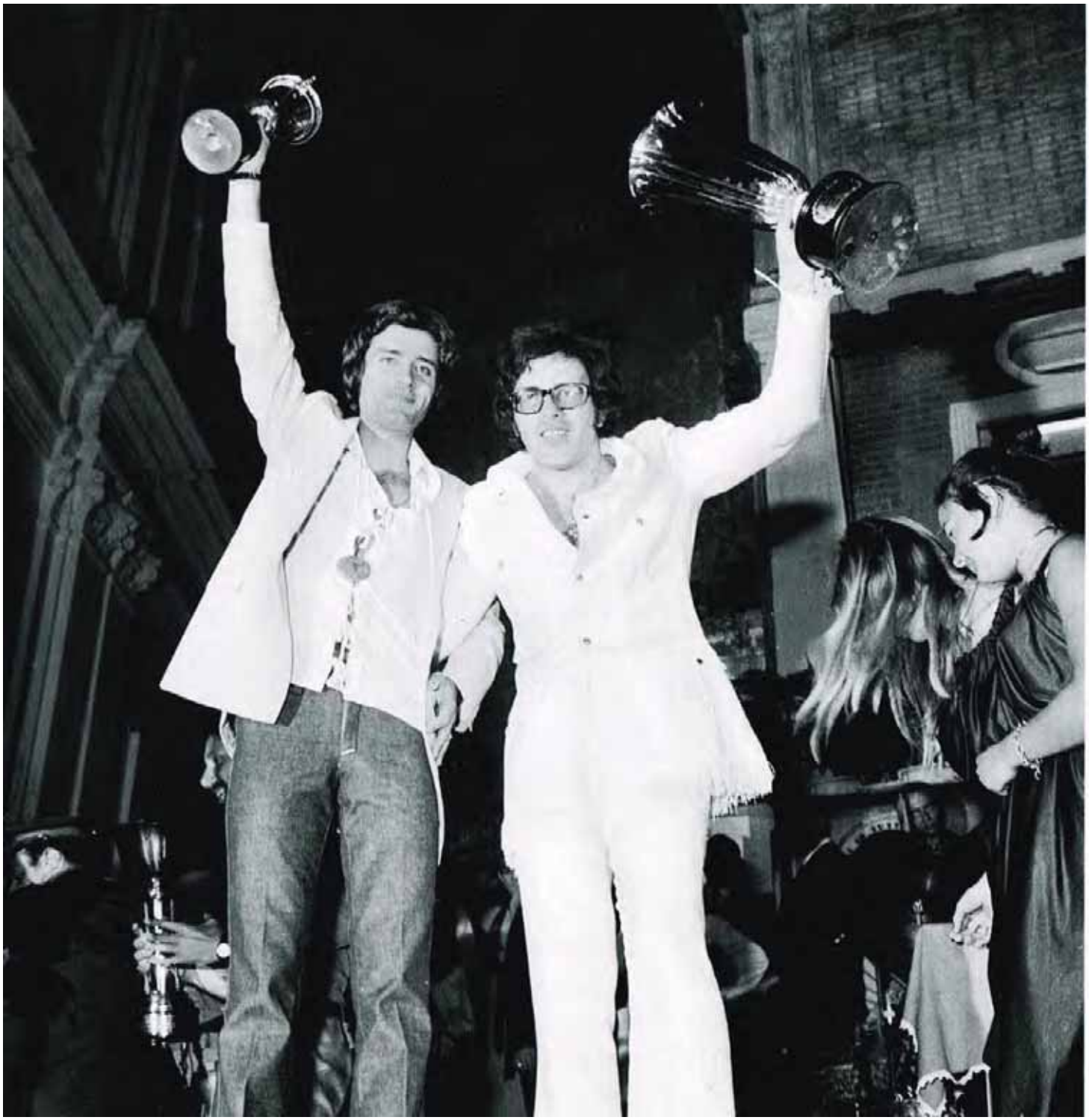
Vivendo sambando..., 1970

Per i festivalieri irriducibili, nel frattempo, bastavano dosi minime, solo spendere la magica parola. Un piccolo esempio: ore 22,00 del 1° maggio 1970, **Vivendo sambando**..., in cui sono ospiti cantanti «tutti reduci dall'ultimo Festival musicale di Rio de Janeiro». Vi sareste aspettati una kermesse di musica brasiliana o un gemellaggio tra città canore e festivaliere e invece c'erano Sergio Endrigo a cantare *L'arca di Noé*, Caterina Caselli con *Re di cuori* e Al Bano con *Mezzanotte d'amore* (in barba alla samba e al viaggio a Rio). Ci sono, é vero, due brasiliani: Wilson Simonal (che canta il brano con cui «avrebbe dovuto partecipare all'ultimo Festival», ancora una volta la parola magica «di Sanremo») e «inoltre» congiunzione quanto mai offensiva se precede un grandissimo interprete «Chico Buarque de Hollanda".

Ma eravamo agli sgoccioli. Da lì a poco ci sarebbe stato l'ultimo Festival della canzone napoletana, rifugiatosi nella piazzetta di Capri e vinto, guarda caso, da Peppino di Capri e Gianni Nazzaro con *Me chiamme ammore*.

Poi, nel 1971 la chiusura definitiva, quando tutto era già pronto per la diciannovesima edizione, con il marchio più infamante, "motivi di ordine pubblico".

I napoletani hanno coniato una frase telegrafica per ricordare l'evento: «La Rai spense le telecamere».



Vorrebbe stigmatizzare l'atteggiamento dell'Azienda che abbandonava una sua creatura, rna contiene, forse involontariamente, alcune verità. Per un verso, evoca la tragicità di un intervento estremo di fronte all'incombente ed evidente accanimento terapeutico. Dall'altro sintetizza come quella competizione artistico-cutturale s'era ridotta a pura accensione delle telecamere, trascurando quanto sarebbe successo davanti alle stesse telecamere e dimenticando la festosità e il senso stesso dell'avvenimento.

Sic transit Festival.

A oltre cinque anni dall'inaugurazione troviamo una sola utilizzazione non finalizzata alla musica classica dell'Auditorium Domenico Scarlatti (ossequiosamente chiamato

"Sala da concerto della Rai"), in occasione del **Gran premio Eurovisione della Canzone europea**. Di questo rapporto sacrale un segno visibile era anche l'intangibilità scenografica minimamente profanata dalla gigantografia del logo eurovisivo.

La megastruttura teatrale aveva finito cosi per aggiungere all'originaria presenza ingombrante una ridotta potenzialità spettacolare ai fini aziendali. Il manicheismo schizofrenico dell'epoca non lasciava spazio, d'altronde, a ipotesi di commistioni tra generi non omogenei, con relativi apparati e competenze "l'un contro l'altro armati". L'isola del concerti andava preservata.

Ma l'anno era il famigerato 1968, quello con gli studenti di tutto il mondo a gridare nelle piazze «L'immaginazione al potere», e non mancò chi (evidentemente dei visionari) ci credette. Si chiamavano Enzo Trapani e Giorgio Calabrese; e d'estate, mentre i padroni di casa erano in vacanza (pagata) nella villa di Capodimonte, s'introdussero nel regno proibito, risvegliarono la bella addormentata e fu l'inizio della fine. All'operazione venne dato il nome di **Senza rete**.

Ecco come Giuseppe Tabasso descrisse l'evento sulle colonne del "Radiocorriere":

«Rita Pavone all'Auditorium. Un solenne, modernissimo tempio radiotelevisivo di musica *seria*, con sfondo metallico tubolare di celestiali canne d'organo argentate: al centro l'altare elettronico sovrastato da nugoli di trombe dorate tipo giudizio universale e sotto, al posto dei soliti putti dalle gote gonfie come palloncini, lei, circondata da quarantadue professori d'orchestra... Uno studio che per sette settimane é stato trasformato in una specie di Carnegie Hall vesuviana, dove la consegna era soltanto: bando al play-back. Tutto dal vivo, dunque, e tutto di seguito. Qui non si bara, non si mima con ugole e polmoni posticci la canzone registrata la settimana prima nel chiuso asettico delle sale d'incisione. Qui parafrasando il celebre motto - si fa la vera Italia canora e, se non si muore, c'é sempre il pericolo di steccare e di fare una figuraccia davanti a una ventina di milioni di orecchie. Figurarsi l'atmosfera da corrida tra fifa e telepanico!».

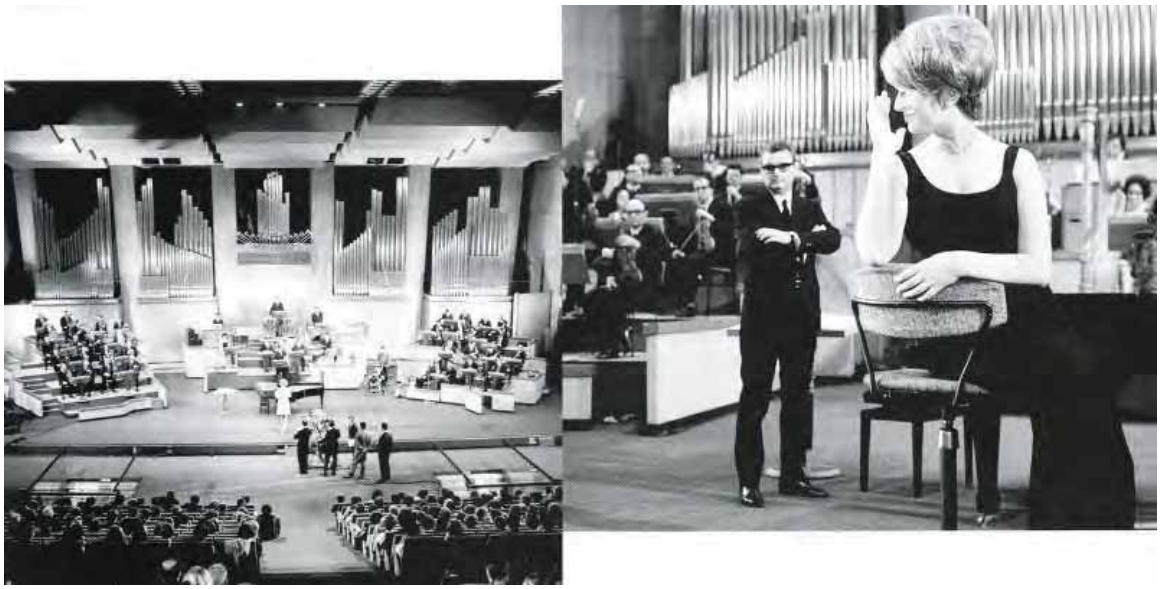
I visionari, che avevano guidato "la presa del Palazzo d'inverno" e dettato le regole, avevano anche studiato una ricetta infallibile, una sorta di cocktail perfetto. Ma lasciamo ancora la parola a Tabasso:

«Le sette puntate del nuovo show, oltre a essere basate soprattutto sulla formula dello spettacolo-verità ripreso dal vivo, si articolano su una scaletta ben precisa, sia pure flessibile: un cantante protagonista molto popolare, un presentatore (generalmente un attore o attrice di rivista), un cantante italiano, uno straniero e un solista (o complesso) come ospiti».

Senza rete, 1968

Per restare nell'esempio della prima puntata, trasmessa il 27 giugno 1968 alle 21 sul Nazionale, Rita Pavone, allora ventitreenne e fresca signora Ricordi reduce dal viaggio di nozze, aveva Raffaele Pisu come presentatore, Al Bano, Rocky Roberts e il trombettista Al Korvin e Les Piranhas come ospiti. I quarantadue professori d'orchestra erano diretti da Pino Calvi.

Quello che si produsse, come molti sapranno, ebbe del miracoloso. Dopo decenni di show sempre più paludati e rivestiti di fronzoli e barocchismi, quella formula essenziale ridava vitalità e spettacolarità all'esibizione del vari artisti sottolineandone la bravura e la capacità di gestire la scena. Dopo decenni di spettacoli già registrati e approvati sotto tutti gli aspetti, ecco qualcosa che poteva sorprendere o sconvolgere improvvisamente le regole, l'errore, la caduta, la stonatura, "il rischio della diretta...". Il più delle volte non succedeva nulla di tutto ciò, ma il brivido con gli acrobati dell'ugola era in agguato.



Sì, era come stare sotto la tenda del circo, con tanto di presentatore-clown, vedette-trapezista, ospite straniero-animale esotico, complessi-prestigiatori o solisti-funamboli... E, come prometteva il titolo, la minima incertezza o mossa avventata avrebbe fatto trattenere il respiro.

E la pista del circo era l'Auditorium, anch'esso ridotto all'essenziale, perché tutto fosse in vista, nulla vi fosse di nascosto, anzi meglio se lampade, microfoni, proiettori, pedane fossero ostentati: vedevamo in diretta come era fatto internamente il giocattolo che ci affascinava, lo spettacolo nella sua globalità esterna e interna, nudo e vestito, ma senza orpelli, senza finzioni...

Ogni settimana il miracolo si ripeteva: l'efficacia della formula non s'incrinava minimamente se questa volta era il turno di Milva con Enzo Jannacci, Adamo, il chitarrista Alirio Diaz e Alberto Lupo come presentatore, o toccava a Gianni Morandi con Carmen Villani, Petula Clark, Donovan, il batterista Max Roach e Mita Medici a presentare.

Senza rete

Quando poi la star si chiamava Mina o Ornella Vanoni, l'esperienza acquisita in anni alla Bussola di Viareggio, a **Studio Uno** o in tournée teatrali produceva quella padronanza della scena e del pubblico da trasformarle in assolute dominatrici-domatrici. Erano quei momenti magici che più volte ci sono stati riproposti negli anni a testimonianza delle pagine più alte del nostro varietà televisivo.

Ma artefice vero di quella magia era l'Auditorium, protagonista fisso (nel doppio significato di immobile e sempre presente), repentinamente promosso a "Carnegie Hall vesuviana", con la sua grande orchestra per così pochi cantanti, per di più di musica leggera.

L'operazione **Senza rete** equivaleva alle rappresentazioni di opere liriche dentro l'Arena di Verona o alle proiezioni cinematografiche nella Basilica di Massenzio. Lo spettacolo e la sua cornice si esaltavano a vicenda, la separazione tra prodotto culturale e macchina realizzatrice diventava impalpabile, la distanza tra realtà e artificio svaniva.

Questo era probabilmente la grande intuizione, l'obiettivo prefissato, che però fu centrato solo agli inizi.

Credo che **Senza rete** sia una delle esperienze più sciupate nella storia della televisione italiana.

Quelle essenzialità nell'ideazione, nell'impostazione e nella realizzazione del programma che abbiamo tanto esaltato nel paragrafo precedente, furono talmente diluite e progressivamente eliminate che si potrebbe arrivare al paradosso di considerarle scelte inconsapevoli da parte degli autori.

Con metodicità e autolesionismo venne fatto il percorso esattamente opposto a quello consigliato dalla logica. Normalmente ci vogliono stagioni se non anni per giungere, eliminando tempi morti e passaggi tortuosi, al modello ideale o essenziale che dir si voglia; quella volta, la formula iniziale, cosi efficace, anno dopo anno si complicò sempre più fine a diventare elefantiaca.

Anche se può apparire sadico devo elencare le trasformazioni successive che resero irriconoscibile la trasmissione.

1969: Enzo Trapani dirige due sole puntate; le altre sono firmate da Stefano De Stefani.

Unico attore-presentatore (Raffaele Pisu) per tutte le puntate. Il dosaggio del cocktail variegato viene cosi eliminato né tutte le puntate hanno la presenza di ospiti stranieri, solisti o complessi. Molti ritorni, a volte con ruoli invertiti (Mina, che aveva ospitato Giorgio Gaber, adesso é sua ospite), altre volte a piccoli blocchi (Pisu, Rocky Roberts e il trombettista Al Korvin, nel 1968 con Rita Pavone, nel 1969 con Massimo Ranieri e Claudio Villa sono ospiti di Miranda Martino).

Quest'ultimo esempio ci sembra particolarmente eclatante per evidenziare la scarsa fantasia nel comporre i cast: tre cantanti metodici con un repertorio abbastanza simile. Ma soprattutto come si può adattare, con qualche modifica, un abito da sera, già collaudato su una cantante, a un'altra dalle caratteristiche totalmente diverse? Dimenticata la rigorosa griglia dell'anno precedente, é andata via anche la perizia negli accoppiamenti giudiziosi e nel dosaggio degli ingredienti.

1970: torna la regia di Trapani in tutte te puntate, ma nuovo colpo di scena: non più uno ma due big a contendersi la scena e gli ospiti; presentatore unico delle puntate il maestro Enrico Simonetti.

Ancora una volta prevale l'accostamento per similitudine e a fianco di Mina (assente Gaber)troviamo Jannacci, mentre Aznavour fa coppia con la Vanoni e Modugno con la Zanicchi.

Mina a “Senza Rete”, 1970

E potrei continuare pedantemente a enumerare cambiamenti di registi, autori, conduttori, orchestre, con il ciclo Rascel, la stagione Giuffré, il periodo Baudo... insomma una delle tante trasmissioni come si sono sempre fatte, con l'unica superstite novità (!) della diretta. Ma spero siano sufficientemente chiari gli stravolgimenti subiti dal programma, letteralmente persosi per strada.

Ecco la confusione finale come emerge dall'articolo di Salvatore Bianco che presenta sul "Radiocorriere" l'ultima serie di **Senza rete** (1975). Il giornalista stenta a orientarsi; si chiede anche: «A che serie siamo arrivati: settima, ottava o nona?»; persino l'Auditorium é irriconoscibile, con l'organo (divenuto negli anni simbolo per tutti i telespettatori delle trasmissioni musicali da Napoli) interamente coperto da una galleria semicircolare occupata dal pubblico.

Il regista Nicotra avrà quindi la possibilità di una ripresa a 360 gradi.

L'autrice dei testi, Velia Magno, cosi enuncia il programma di massima: «**Senza rete 1975** vuole essere una rassegna delle forze giovani della canzone. L'antica formula delle promesse ospiti del big é stata ribaltata. Le promesse sono diventate padrone di casa e i big ospiti».

Il presentatore é Alberto Lupo, a cui si contrappone con funzioni di guastatore Lino Banfi, sotto gli sguardi dell'apprendista Jenny Tamburi che confessa di essere stata raccomandata al regista dal proprio parrucchiere.

Responsabile della parte musicale e direttore d'orchestra Tony De Vita. Il coro Schola Cantorum debutterà cantando in romanesco un accompagnamento ad Alberto Lupo che leggerà una libera traduzione del Carme 36 di Catullo.

Ospite big della serata un duo, I Vianella, in un medley di vecchi motivi, tra cui *La signora di trent'anni fa, Mille lire al mese, C'è una casetta piccina* e *'O surdato nnammurato*.

Penso che basti per quelli che hanno dubitato delle mie affermazioni iniziali.

Al di là delle questioni di (buon) gusto, quale minima traccia della linearità e semplicità di **Senza rete** é sopravvissuta? Se il ruolo di presentatore, abbastanza marginale, é stato moltiplicato per tre? Se persino l'Auditorium é stato travestito e parzialmente occultato? Se un programma che vuole lanciare i giovani é infarcito di citazioni del povero Catullo e canzoni della nonna?

Vi prego, non mi dite: il fascino della diretta. Perché sono costretto a chiedervi: in una trasmissione così, a che serve la diretta? L'eventuale stonatura di una promessa vi eccita tanto?

Ma non esisteva la possibilità di denunciare alla magistratura una cosi proditoria "appropriazione indebita di titolo"?

Quello della Tv a colori resta uno del capitoli più travagliati nell'introduzione del nuovo medium in Italia, specie se raffrontato con la realizzazione di altre tappe, non meno importanti, avvenuta in tempi brevissimi.

I primi segnali a colori furono irradiati dal trasmettitore di Roma-Monte Mario del Secondo Programma Tv secondo il sistema Ntsc il 9 luglio 1962, pochi mesi dopo l'avvento del Secondo Canale Tv. E già a giugno del 1963 viene approntato in via Asiago il primo studio per le riprese.

Quindi comincia la battaglia tra gruppi imprenditoriali e relativi sistemi per assicurarsi lo standard da adottare. Lo scontro é tra l'americano Ntsc, il francese Secam e l'anglotedesco Pal.

Primo summit a Roma tra le televisioni europee per decidere, il 15 ottobre 1963. Per l'occasione, dallo studio di via Asiago e da altre postazioni romane vengono effettuati esperimenti comparativi fra i sistemi Ntsc, Secam e Pal. In pratica siamo talmente all'avanguardia da poter predisporre e realizzare i test necessari alla scelta. E dal 15 gennaio 1964 ben cinque trasmettitori (Torino, Milano, Monte Venda, Roma e Monte Faito) del Secondo Programma Tv irradiano trasmissioni quotidiane di segnali di prova di Tv a colori per l'industria secondo i tre diversi sistemi.

A questo punto qualche illuminato previdente avrà acquistato un televisore predisposto per la ricezione a colori, onde evitare la ressa e i rincari dell'ultima ora che si erano verificati due anni prima con l'entrata in funzione del Secondo Canale. Mancava ormai soltanto la decisione definitiva.

Nuova riunione a Roma (siamo evidentemente i più pronti all'adozione) il 3 maggio 1966. Gli esperimenti sono diventati dimostrazioni comparative e ne usufruiscono oltre alle televisioni europee anche quelle del Paesi dell'Est, nonché esponenti di varie amministrazioni postali e industriali.

Ricordo che quando nel 1968 cominciai a lavorare in Rai come segretario di edizione in un'importante produzione, giravamo con pellicola cinematografica a colori, talmente vicina ne sembrava l'introduzione e per garantirci comunque le repliche appena fosse stata avviata.

Poi il lieto evento. Il 6 febbraio 1969 si inaugura il servizio di trasmissione televisiva in collegamento via satellite con il Messico, diffuso dalla conca del Fucino con segnali televisivi a colori in sistema Ntsc 525 linee.

Adesso anche i più cauti non avevano pia scuse. Il sistema prescelto era l'americano. E invece no. Ma la delusione non dovette essere stata grande la settimana dal 7 al 15 febbraio dell''anno successivo, quando in Val Gardena si svolsero i Campionati mondiali di sci alpino e la Rai li trasmise a colori ma per gli enti televisivi esteri e a 625 linee secondo il sistema Pal. Non se ne accorsero nemmeno, perché non li videro. Evidentemente gli altri avevano deciso prima.

Da noi, si disse, era intervenuta una decisione politica di rinviare il tutto, nel timore che l'acquisto di milioni di televisori in contanti e cambiali) influenzasse negativamente la nostra economia.

Net frattempo ogni Olimpiade era l'occasione per testare apparecchiature e apparecchi. Per quelle di Monaco di Baviera (26 agosto-11 settembre 1972) ci fu la ripartizione del 50 per cento a testa tra Pal e Secam (si lottava ancora per la vittoria finale), sia nelle ore di trasmissione che in quelle di prove tecniche. Per Montreal, nel 1976, il colore si vide, via satellite e in chiave sperimentate, soltanto nella cerimonia inaugurale.

Quel televisore acquistato nel 1964 era diventato vecchio quando, il primo febbraio del 1977, partirono ufficialmente le trasmissioni e anche il monoscopio si colorò. Per la cronaca, a vincere era stato il Pal.

La lunga attesa vide sfiorire gli entusiasmi per l'innovazione da introdurre. Quasi tutti possedevamo ormai l'apparecchio idoneo e la novità ebbe il vecchio sapore provinciale del pantalone lungo fatto indossare solo dopo il compimento del diciottesimo anno d'età. A risentirne (e negativamente) fu il cinema (specie quello di qualità medio-bassa), che perdeva anche quella sorta di privilegio, ma si sarebbe presto rifatto a suon di effetti speciali e stereofonia.

Quanto alle serate televisive, non cambiò quasi niente: la colorazione del programmi non ne toccava l’impostazione di fondo, era solo un arricchimento tecnico. E poi non tutti i programmi erano a colori. Un'apposita **C** contrassegnava sul "Radiocorriere" gli spettacoli che offrivano quella novità.

Parte della produzione napoletana non ebbe quel privilegio e il suo primo (e forse unico) telequiz, messo in onda dal maggio del 1977, era ancora in bianco e nero. Si chiamava **Il borsacchiotto** ed era condotto da Carlo Croccolo. Stessa sorte per **Auditorio A**, il programma estivo che aveva preso il posto di **Senza rete**. Poi, come nelle migliori tradizioni, ci fu la scorpacciata di Natale.

Il 23 e il 24 dicembre compare, in seconda serata sul Programma Nazionale, il più artistico e suggestivo biglietto di presentazione a colori e natalizio che si potesse immaginare: **La cantata dei pastori** riscritto, musicato e diretto da Roberto De Simone.

Dovete sapere che Roberto De Simone, oltre a essere una delle maggiori personalità della cultura napoletana contemporanea, é una sorta di mago dalle favolose ricette. Per fare un esempio, quando agli inizi degli anni Settanta la canzone napoletana languiva e si disperava per la propria sorte, De Simone tirò fuori dal suo fardello di decennali ricerche tutto il repertorio popolare delle origini e riunì intorno a sé il meglio dei cantanti (ancora sconosciuti) di allora: Edoardo ed Eugenio Bennato, Concetta e Peppe Barra, Lina Sastri e Antonella D'Agostino, Fausta Vetere e Patrizio Trampetti, Giovanni Mauriello e Pino Daniele (che però non entrò nel gruppo di canto).

Nacquero così la Nuova Compagnia di Canto Popolare e i suoi memorabili spettacoli e album, tra cui la favola musicale **La gatta Cenerentola** e, più in generale, il vero vivaio della nuova scena (non solo canora) napoletana.

Questa volta pescò la più tradizionale delle rappresentazioni teatrali natalizie, **La cantata dei** pastori appunto, e ne fece quasi un musical naif, con un cast superbo. Lo stesso De Simone nei panni di San Giuseppe, Fausta Vetere in quelli di Maria, Razzullo e Sarchiapone interpretati da Peppe Barra e Giovanni Mauriello, l'arcangelo Gabriele era Isa Danieli, Belfagor Mario Merola, La zingara Concetta Barra... Talmente indimenticabile che fu replicato a Natate due anni dopo.

La sera del. 25 poi, giusto per gradire, **Natale in casa Cupiello**, anche questo a colori ma girato a Cinecittà, nell'insuperabile versione di Eduardo De Filippo. Nell'anno dell'avvento del colore, il Natale insomma si tinse totalmente di napoletano.

La cantata dei pastori, 1977

In “Radiocorriere”,
18 – 24 dicembre 1977

Superata la digressione dell'innovazione cromatica, che poteva essere epocale e si rivelò marginale, torniamo agli spettacoli leggeri prodotti nel Cptv di Napoli.

Tramontata l'epoca dei festival, consumata quella dette rivisitazioni storico-culturali delle canzoni più o meno napoletane, eravamo giunti alla stagione dell'appuntamento estivo, con l'occupazione dell'Auditorium libero da impegni con la musica classica. Per anni, in pratica, l'unica produzione rimarrà quella, obbligatoriamente nel periodo giugno-luglio.

Dopo la lunga permanenza della *famiglia* **Senza rete**, cominciata benissimo e conclusasi nella confusione, fu una girandola di presenze dai cognomi diversi.

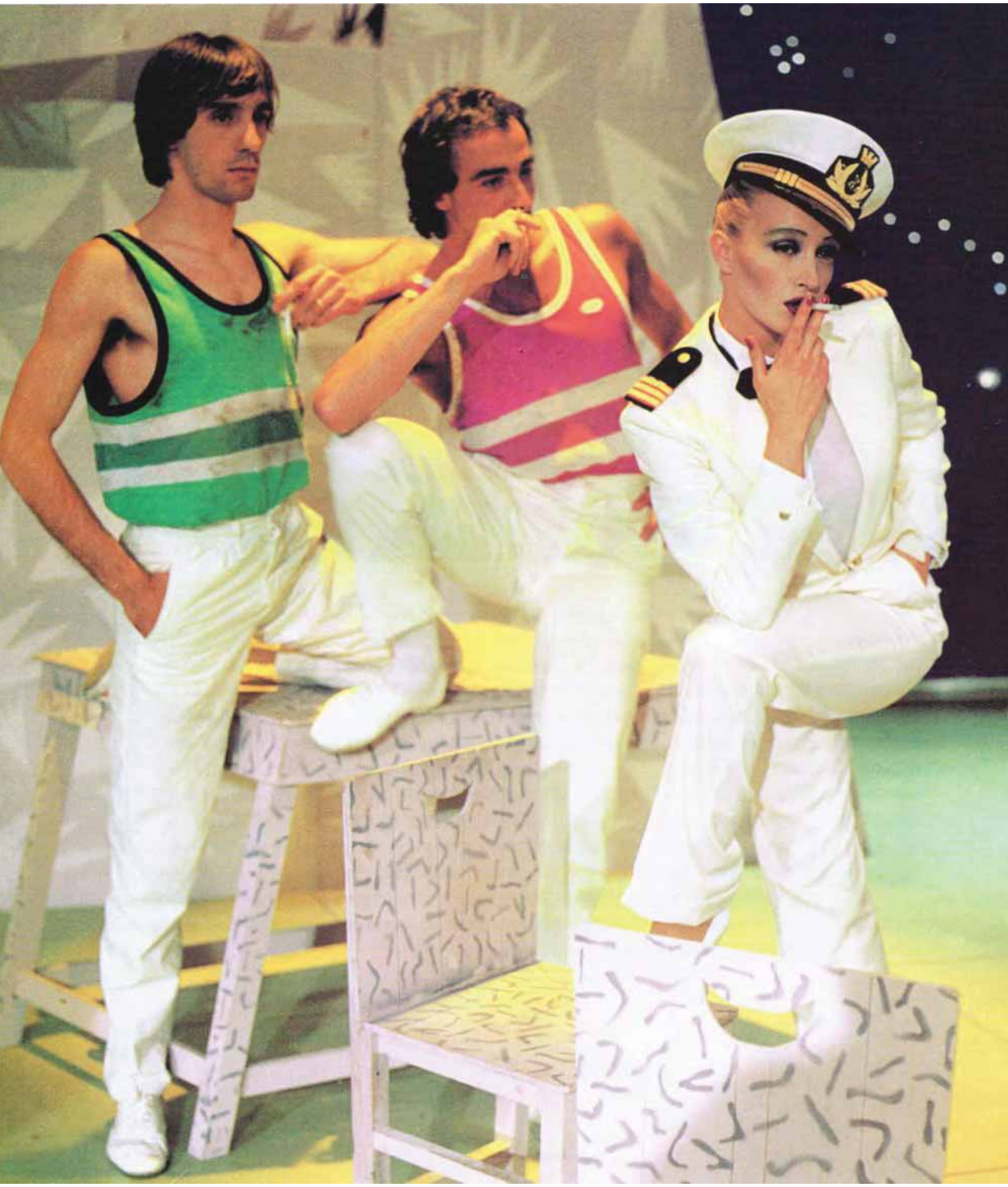
Nel 1976 arrivò **Per una sera d'estate**, protagoniste Orietta Berti, Iva Zanicchi, Ornella Vanoni..., nel 1977 **Auditorio A**, con Sergio Endrigo, Gino Paoli, Milva..., nel 1978 con il colore **Mille e una luce**, condotto da Claudio Lippi e Luciano De Crescenzo. Fu quindi la volta di Walter Chiari con **Una valigia tutta blu** (1979) e di Gianfranco D'Angelo con **Ma ce l'avete un cuore?** (1980).

Per ritrovare la continuità, almeno nel titolo, si deve arrivare al 1981 con **Sotto le stelle**.

Sotto le stelle, 1983-86

Leo Gullotta

Renato Zero



Non pensate che si trattasse di un sintomo di stabilità, anzi era l'esatto contrario perché la *famiglia* prescelta era proprio la più scapestrata e disordinata che si potesse immaginare.

Alcuni reduci della mitica trasmissione radiofonica **Alto gradimento** (a partire dal regista-autore Gianni Boncompagni a Giorgio Bracardi fino all'architetto surreale Mario Marenco), un contorno variegato di quattro ragazze (una giovanissima Isabella Ferrari da poco eletta Miss Teenager Italia, Diana De Curtis nipote di Totò, Alessandra Stordy reduce da **Radio anghe noi** e Francesca Antonaci - in arte Gegia - allora promessa del cabaret), un forte contingente di cantanti (60 in gruppi di 5 per ognuna delle 12 puntate), un corpo di ballo con coreografo nero americano esordiente, più varie stravaganze dal duo di danza classica Luciana Savignano-Paolo Bortoluzzi all'astrologa Lucia Alberti, in omaggio al titolo delta trasmissione.

Il tutto registrato a partire da giugno e mandato in onda da agosto (la diretta aveva evidentemente perso il suo fascino e/o non era immaginabile con quel contesto).

La provocazione era così palese da essere stata chiaramente premeditata. Proprio quella confusione manifestatasi come degenerazione finale di **Senza rete** veniva adesso adottata come ricetta di partenza.

AND

Era la realizzazione della poetica dell'*ammuina*, termine che false leggende napoletane vorrebbero derivato dalla marineria borbonica e con cui si ordinava alla ciurma il repentino spostamento all'angolo opposto della nave (chi stava a poppa doveva andare a prua e viceversa, chi era sotto coperta sativa su e viceversa, dal babordo bisognava trasferirsi al tribordo ...). Nel parlato odierno, con significato simile ma meno scientifico, vengono usati i sinonimi di quelle che i nostri padri definivano case di tolleranza.

Come certo saprete, esistono in proposito due scuole di pensiero: il vero casino va predisposto o invece é tanto più genuino quanto più é lontano da ogni forma di organizzazione?

Non sappiamo, per esempio, se fosse già stato programmato che, anno dopo anno, l'equipaggio al completo abbandonasse la nave o invece ogni volta si trattasse di un naufragio con qualche sparuto superstite.

Sotto le stelle dell'anno successivo fu affidato alla regia di Giancarlo Nicotra, ebbe come autori Roberto D'Agostino e Paola Zanuttini, protagonista Christian De Sica, le quattro ragazze sostituite con Caterina De Santis, Roberta Manfredi, Cristina Moffa e Chiara Moretti, Louis Falco nuovo coreografo, Gianfranco D'Angelo settimanalmente nei panni di un assessore (ma di regioni sempre differenti, per equidistanza o generale incapacità?)...

E non mancò l'incremento della babilonia. Ben tre sigle, affidate allo stesso Christian De Sica, a Pino Daniele e a Keith Ernerson. Quest'ultimo ogni settimana contrapposto a Stephen Schlacks, nella sfida tra tastiere moderne e classiche. Quanto ai cantanti, altro duello settimanale tra i rappresentanti napoletani storici e recenti, più un concerto di dieci minuti dal vivo (anche se le registrazioni delle puntate quell'anno iniziarono un mese prima).

Stessa sorte net 1983 e neanche un naufrago a salvarsi: regista Adolfo Lippi, autori cambiati, conduttori Sammy Barbot, Corinne Cléry e Carlo Massarini, 48 cantanti, l'Orchestra Scarlatti che resta nell'Auditorium anche d'estate, più tante star, da Paolo Villaggio a Massimo Troisi, da Enrico Montesano a Eleonora Giorgi in ben quattro apparizioni nei panni di Marlene Dietrich, Rita Hayworth, Marilyn Monroe e Brigitte Bardot.

Le performance della Giorgi fanno gridare al miracolo e si cambiano le regole: sarà lei la padrona di casa l'anno dopo, affiancata da Michele Placido. Ma gli omaggi alle dive del passato assomigliano sempre più a parodie di film celebri, da *Casablanca* a *Dracula* fino a *Rocky*.

La nuova formula, inoltre, fa saltare lo schema basato sulla confusione o *ammuina* che dir si voglia. Impianto sempre più diluito negli anni fino alle ultime edizioni con Edwige Fenech protagonista, affiancata dal fratelli Giuffré alle prese con le farse di Petito e Scarpetta (1986) o con Daniela Poggi circondata da quattro cavalieri, il cantante Sammy Barbot (chi si rivede!), il ballerino Raffaele Paganini, il mago Alexander e il comico Nino Frassica tutte le settimane a parodiare Enrica Bonaccorti nel quiz telefonico di moda **Pronto... chi gioca?.**

In molti si rivendettero la fin troppo facile battuta: «Un altro paio d'anni e saremmo finiti "**Sotto le stalle**"». Per precauzione, nei due anni successivi l'appuntamento estivo si chiamò Cocco, scritto da alcuni reduci di Indietro tutta (notata ancora una volta l'assenza di Renzo Arbore), introdotto da Riccardo Pazzaglia e presentato da Gabriella Carlucci.

Alla vigilia degli anni Novanta, per la precisione il 22 settembre 1989, scoprimmo che Napoli possedeva un palcoscenico, con annessa platea, superiore in bellezza e grandezza a tutti gli altri: piazza Plebiscito. Alcuni napoletani, come Pino Daniele, lo sapevano già, avendolo personalmente sperimentato e fatto assaporare a tanti qualche anno prima. Ma quella sera, in una trasmissione che si chiamava **Festa**, il fascino di quella piazza cui faceva da fondale l'elegante Palazzo Reale e da galleria l'ampio colonnato, toccò gli spettatori televisivi. Alla bravura dei vari protagonisti in programma si sommava un'atmosfera incantata che era spettacolo nello spettacolo. Si trattasse di danza classica con Carla Fracci e Vladimir Vassiliev, canzoni con Lina Sastri o Roberto Murolo, brani letterari con Mariano Rigillo o Pupella Maggio, o semplice mimica con Lindsay Kemp, tutto sembrava inquadrarsi alla perfezione in quello scenario. Acquistava anzi un maggiore spessore culturale e una superiore qualità artistica. Penso che tra quegli spettatori ci fosse anche Giovanni Paolo II, che di comunicazione s'intendeva e scelse, per la prossima visita pastorale a Napoli, di recitare la Messa proprio in piazza Plebiscito anziché in un luogo di culto canonico.

In attesa della cerimonia con il Papa alle 10,30 dell'ii novembre 1990, pochi giorni prima quell'atmosfera venne richiamata con la replica di **Festa**.

La spettacolarità delta location era ormai consacrata e più volte fu utilizzata, tra il 1992 e 11 1993, per le rassegne di balletti classici **Maratona d'estate** realizzate da Vittoria Ottolenghi. Nel 1995 le occasioni furono due: la prima in giugno con **Te voglio bene assaje**, uno

Festa, 1989

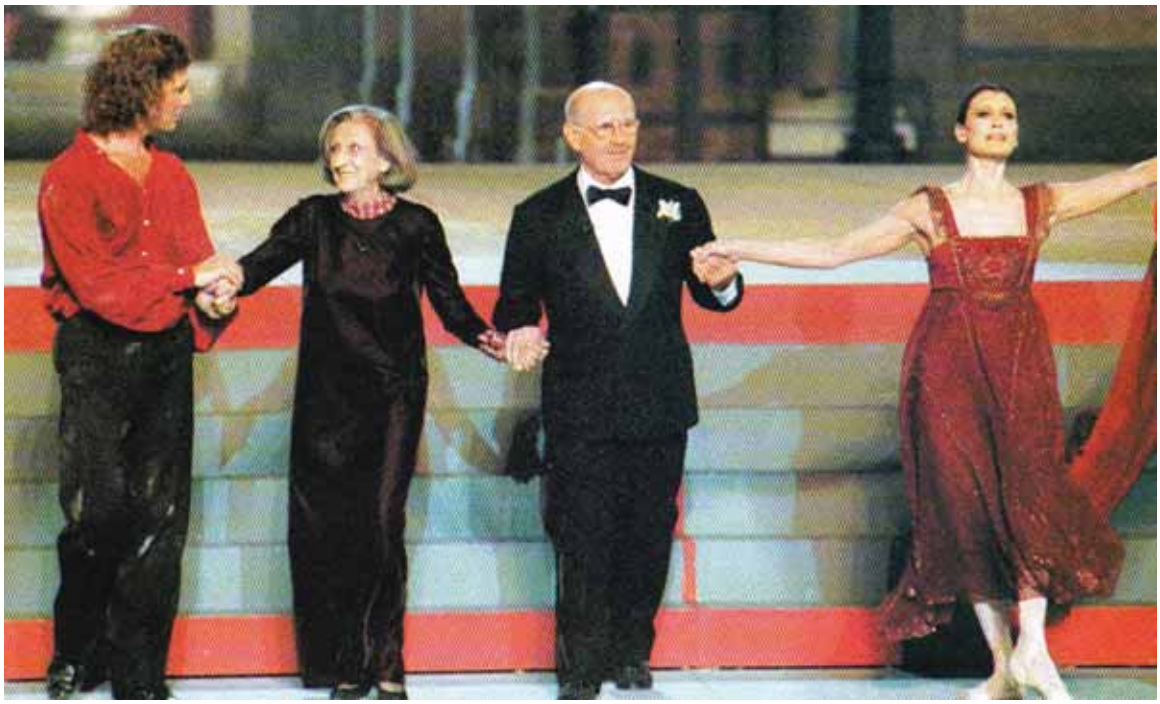
Mariano Rigillo
nelle vesti di Pulcinella

spettacolo scritto dallo stesso Lucio Dalla, presentato da Isabella Rossellini e Luciano De Crescenzo e prodotto da Bibi Ballandi. La novità del programma era costituita dell'interattività con il pubblico televisivo che, telefonando, poteva scegliere le canzoni da eseguire.

Più importante certamente il collegamento della notte di Capodanno con altre due piazze famose, piazza del Popolo a Roma e piazza del Mercato a Sarajevo. L'apertura toccò proprio a Napoli, con Milly Carlucci a presentare e Nino D'Angelo, Peppe Barra e Luca Carboni a cantare; poi fu la volta di Roma; ma quando Carlo Massarini si collegò da Sarajevo, il gelo fuoriuscì dai teleschermi e piombò nelle case.

L'anno nuovo cominciava con una guerra in corso a pochi chilometri. Impallidiva ogni

desiderio di divertimento, anche il palcoscenico più bello del monde era incongruente a contenere o addolcire una tragedia di quelle dimensioni.

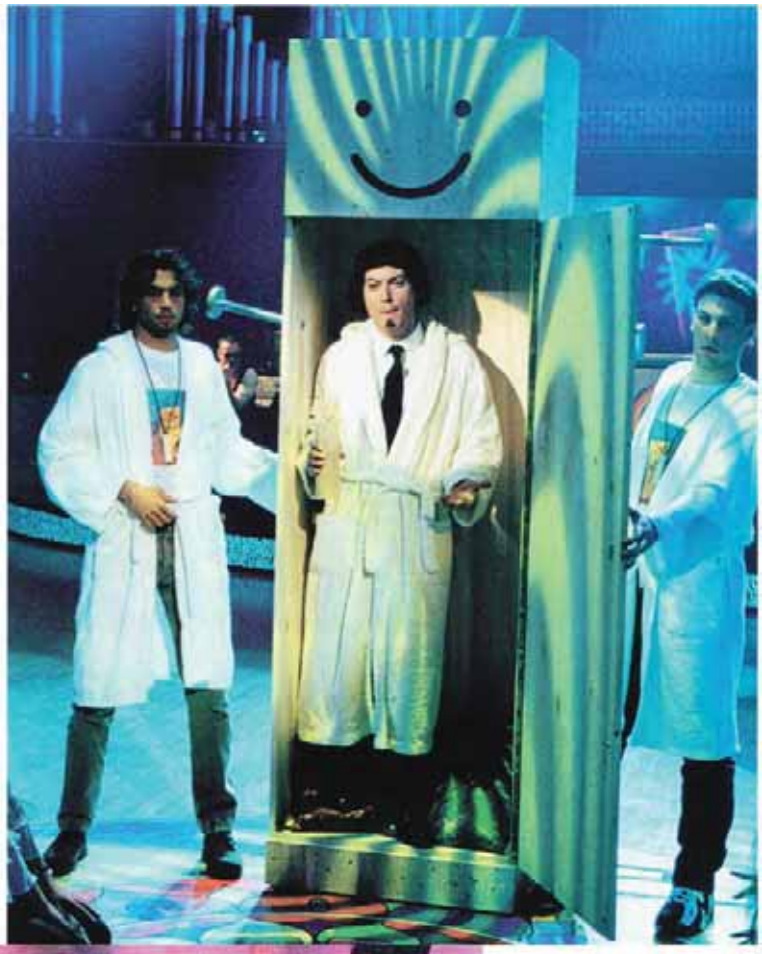


Lo stillicidio di sempre nuovi scenari di guerra, dai Balcani al Medio Oriente, dalla Somalia all'Afghanistan, segna la fine del secondo e gli inizi del terzo millennio. Siamo così arrivati ai nostri giorni. Le piazze continuano a essere palcoscenici per le grandi occasioni (non solo Capodanno o il primo maggio, ma anche il Palio di Siena e le sfilate di moda) ma sono ridotte a sfondo rituale di eventi prefabbricati. La fantasia dei nostri autori preferisce la tranquillità di uno studio.

A proposito di studi, che cosa hanno prodotto in questi anni quelli napoletani?

Te voglio bene assaje, 1995

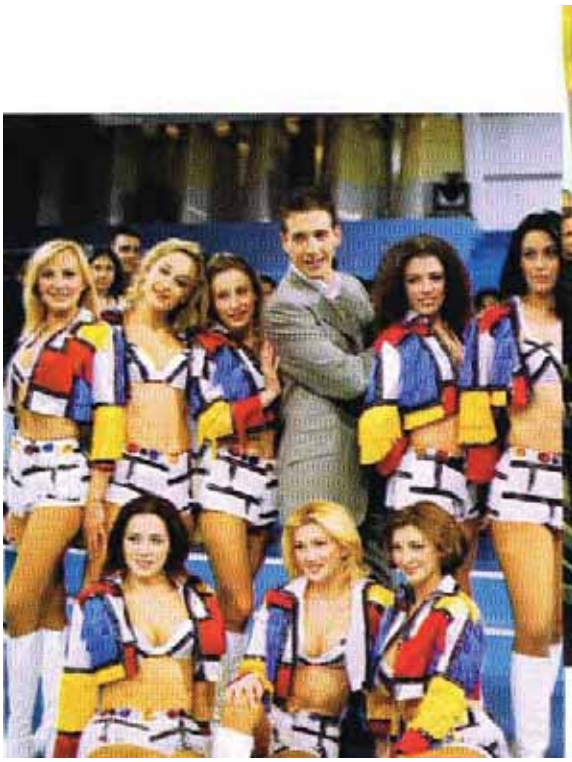
Isabella Rossellini presenta il concerto di Lucio Dalla in omaggio a Enrico Caruso



Pippo Chennedy Show, 1997

In alto Corrado Guzzanti

A lato: Neri Marcorè, Adolfo Margiotta, Corrado Guzzanti, Marco Marzocca e Massimo Olcese



In questo stesso volume avete già letto come il decennio passato abbia rappresentato una svolta strategica nella produzione napoletana di fiction. L'appuntamento televisivo con Napoli non é più annuale, come nell'era del festival, o stagionale, come le estati di **Senza rete** e **Sotto le stelle**. É diventato addirittura quotidiano con **Un posto al sole** e settimanale con **La squadra**. E, fatto non secondario, parla pure in napoletano.

Il grande cantiere per navi da crociera e transatlantici inaugurato nel 1963 ha risposto alla crisi del settore ristrutturandosi esemplarmente per navi da diporto e gli ottimi risultati non si sono fatti attendere. Meno confortante il quadro relativo alla produzione di spettacoli di varietà e canzoni. Qui il paragone più calzante mi sembrerebbe quello con un albergo di ottimo livello esposto a flussi di clienti quanto mai eterogenei. Abbiamo già visto passare ospiti illustri e famiglie che tornavano tutti gli anni, rumorose comitive di scapestrati ed eleganti artisti in tournée, ma nulla di programmato. E nell'ultirno decennio vorrei ricordare il breve soggiorno, da marzo a maggio del 1997, detta banda Dandini con Sabina (a imitare Massimo D'Alema) e Corrado Guzzanti (nei panni del guru profeta di Quelo), Neri Marcoré, Marco Marzocca... in **Pippo Chennedy Show** o l'ennesima

esaltazione della caciara, questa volta intrecciata con karaoke e squadre di futuri famosi, intitolata significativamente **Furore** e condotta, il primo anno, da Alessandro Greco, o la presenza di Pippo Baudo in occasione di **Destinazione Sanremo**.

Le permanenze si sono notevolmente ridotte (finiti i tempi in cui si sfiorava il decennio): si va da una sola puntata di **Una città per cantare** a quattro anni di **Convenscion**. Ma nulla di memorabile né per spessore culturale né per innovazione formale.

Mi sarebbe invece piaciuto parlare di un laboratorio sperimentate, con elaborazioni, ipotesi, realizzazioni messe a dimora perché maturassero e fruttificassero negli anni. Ma mi accorgo che troppe voile si é trattato (ancora) di soluzioni fortuite. Non c'é stato, forse sin dall'inizio, proprio un disegno strategico che affidasse un ruolo, pur inferiore a quello delta prosa e degli sceneggiati, anche all'intrattenimento leggero.

Ultimamente le presenze prestigiose si sono rarefatte. Gli ospiti che arrivano finiscono col confessare che si sono trovati molto bene, anche se non era la loro meta.

Da un lato fa piacere, dall'altro bisogna sbrigarsi se non vogliamo che l'albergo si trasformi in una pensione.

Una città per cantare, 2001

Biagio Antonacci e Ron

Maurizio D'Ausilio

Nina Moric, Gianni Morandi, Luna, Francesco Paolantoni, Ron, Lucio Dalla e Tosca

Destinazione Sanremo, 2002

Panoramica dello studio

Claudio Cecchetto, Pippo Baudo e Ambra Angiolini

Giunti al finale, vi aspettereste un *happy end* o almeno una conclusione da realismo socialista con l'eroe positivo che mette a posto tutto. Ma ancora una volta vi deluderò.

Se altri giustamente cantano vittoria per gli importanti traguardi raggiunti con la soap o nella fiction, non vedo invece molti segni positivi nel nostro campo.

La diagnosi resta quella enunciata alla fine del capitolo precedente.

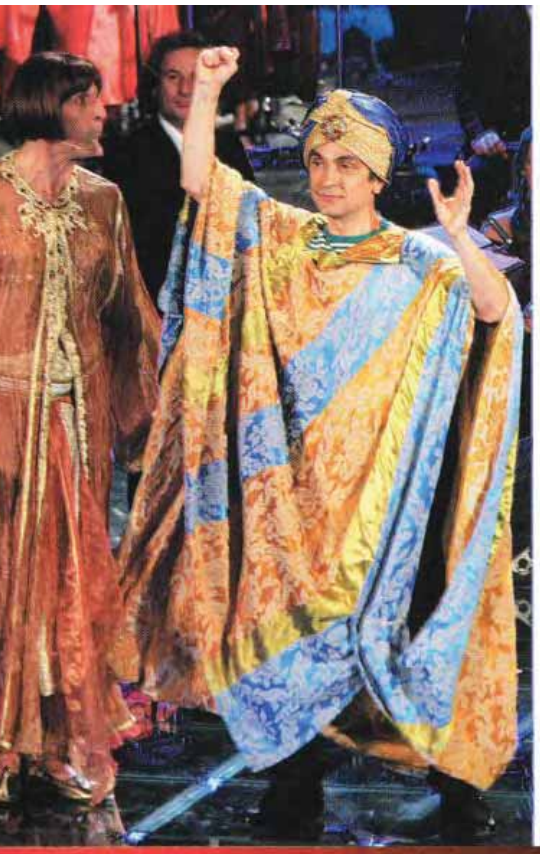
Il consiglio più naturale sarebbe quello di adottare la stessa ricetta rivelatasi vincente nella prosa, nelle direzioni di una riconversione del modelli produttivi e di una forte caratterizzazione dei programmi. Ma come fare a realizzarlo? A chi suggerire: «Basta con le operazioni episodiche, meglio le redazioni, pur piccole, non del singolo programma, ma di un progetto a medio o lungo termine»?

Meglio tacere, rimboccarsi le maniche e cercare soluzioni o almeno dei segnali.

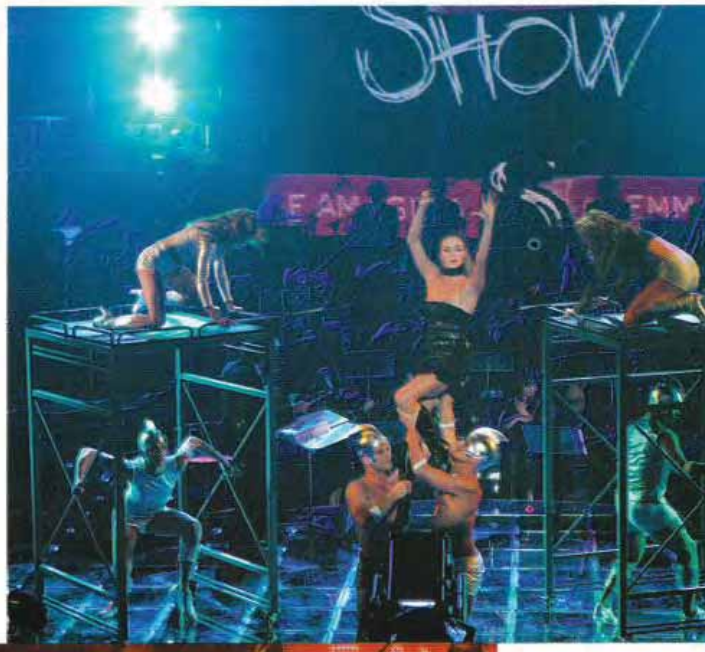
E un segnale forte, praticamente l'unico da molti anni, é arrivato quando, poco dopo il restauro dell'Auditorium, agli inizi del 2006 è stata realizzata con grande impegno produttivo **Famiglia Salemme Show**. É stato un ottimo biglietto di presentazione di uno studio all'avanguardia, capace di concretizzare le soluzioni più ardite e di sopportare i ritmi più incalzanti. L'Auditorium é tornato, dopo decenni, a essere protagonista, a farsi spettacolo nello spettacolo, con le sue geometrie, le sue trasparenze, le sue luci morbide o sfolgoranti. E tutto é sembrato improvvisamente facile: gli ospiti più inafferrabili, da Sophia Loren a Mike Bongiorno, spesso relegati in piccoli ruoli secondari; l'incrociarsi di scenografie su più piani; le gag da *Helzapoppin* o le torte in faccia alternate al bozzetti napoletani; per non parlare del tanti divi del cinema e della canzone, del cabaret e del teleschermo. Insomma non si é lesinato nulla. E sarebbe sciocco interpretare tutto ciò come un estemporaneo mostrare i muscoli, un solitario delirio di onnipotenza, un festeggiamento durato quattro puntate. É stata una sfida, lanciata agli autori e registi televisivi, a noi operatori culturali e al mondo dello spettacolo, ai produttori di mass media e ai responsabili delle politiche culturali. Come dire: «Lavorate con la fantasia, immaginate l'impensabile, sognate l'inaudito. Noi siamo pronti e attrezzati per realizzarli».

Forse qualcuno non ha capito o ha finto di non capire che si trattava di una sfida. Ma noialtri dovremmo cominciare a far qualcosa, perché é passato oltre un anno e finora nessuno l'ha raccolta.

Famiglia Salemme Show, 2006

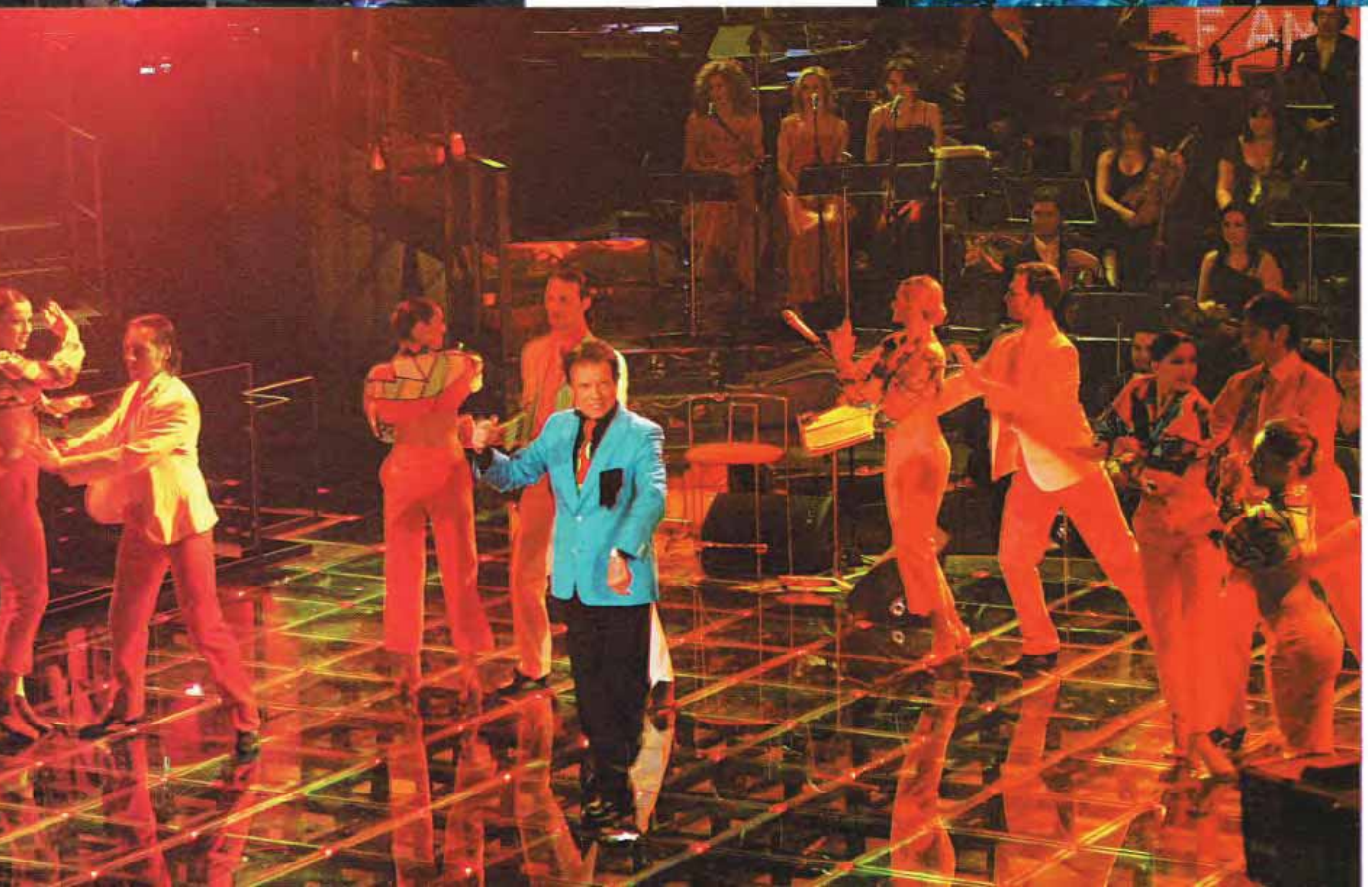


Vincenzo Salemme



Hoara Borselli

Massimo Ranieri



Scenografia degli anni Cinquanta

Le avventure di
Laura Storm,

1965

Dallo sceneggiato alla soap, qualche riflessione sulla storia

Laura Storm ha trovato un posto al sole

Delle fiction realizzate nel centro Rai di Napoli

Chissà se i dirigenti della Rai dell'epoca - oltre quarant'anni fa - quando assegnarono al Centro di Produzione di Napoli la realizzazione di una serie di importanti sceneggiati televisivi furono ispirati dalla tradizione napoletana della sceneggiata.

A curiosare oggi nelle definizioni di alcuni lemmi del dizionario Zingaretti si colgono, del resto, delle affinità fra la descrizione della sceneggiata, genere teatrale napoletano, “messinscena per commuovere e suscitare emozioni..." ecc. e lo sceneggiato televisivo...”messinscena televisiva di un soggetto narrativo adattato per un pubblico non presente in studio…” ecc.

In realtà furono la straordinaria tradizione culturale di Napoli e il patrimonio di successi in tutti i campi dello spettacolo che convinsero la Rai del tempo a investire, con buone prospettive, nello sviluppo di questo genere di prodotti nella grande fabbrica napoletana radiofonica e televisiva. Netto specifico, facendo partire la nostra storia dall'inaugurazione ufficiale del nuovo Centro di Produzione nel 1963, fu determinante la professionalità, il *know how* come si dice oggi, già acquisito e dimostrato sul campo da tutte le categorie di lavoratori del Centro proprio nell'ambito delle ricostruzioni sceniche e della prosa.

Il patrimonio fotografico recuperato in questi anni e il materiale audiovisivo conservato negli archivi nazionali e locali della Rai consentono di ripercorrere questa storia, affascinante e inevitabilmente intrisa di nostalgia.

Agli inizi del favoloso decennio degli anni Sessanta la Rai cominciava a perseguire una politica finalizzata a esaltare le competenze e lo specifico del territorio e aveva avviato proprio con il nuovo Centro di via Marconi una espansione nel Sud finalizzata a portare determinati contenuti all'attenzione del pubblico nazionale.

Era la stagione caratterizzata dalla fase forse più propulsiva e creativa della direzione generale di Ettore Bernabei e la Rai aveva ipotizzato una sorta di specializzazione da assegnare alle principali aree produttive dell'Azienda, intese come vere e proprie fabbriche di prodotti televisivi di genere.

É importante non sottovalutare il contesto in cui si muove la Tv nei primi anni Sessanta: dal 1961 é in onda il Secondo Canale, la maggiore rivoluzione dopo l'inizio delle trasmissioni regolari del 1954 e il fiore all'occhiello dell’avvento di Bernabei alla direzione generale. Il Secondo, i cui programmi venivano allora segnalati da una bandierina che compariva sullo schermo del Programma Nazionale all’inizio delle trasmissioni, andava, per cosi dire, "riempito" di contenuti e reso sufficientemente popolare senza che, tuttavia, potesse neppure minimamente sfiorare il primato del Nazionale, cioè del canale istituzionale e governativo per eccellenza, che doveva restare sempre e comunque il "Primo". Questo, del resto, fu per anni anche il linguaggio usato dai telespettatori di un'epoca che oggi appare paleolitica e inimmaginabile per le giovani generazioni.

Questo, si é detto, era il contesto. Ma le scelte sulla Rai di Napoli, come si accennava prima, furono motivate da un insieme di fattori intrecciati fra loro.

Effettivamente il Centro Rai di Napoli fin dagli anni precedenti all’inaugurazione della nuova sede, il 1963, si era segnalato come un'area produttiva di particolare eccellenza per costumi e scenografie, aspetti ovviamente importanti per qualsiasi tipo di trasmissione, o meglio di spettacolo, ma decisivi per l'allestimento degli ambienti di uno sceneggiato.

Tutte le figure del mondo produttivo della Rai di Napoli erano valutate molto positivamente da chi veniva da fuori, soprattutto da Roma, e i risultati migliori erano venuti, nei primi anni Sessanta, dalla prosa. Già, la prosa. Era allora un genere televisivo vero e proprio, se cosi si può dire, dal momento che il teatro rappresentava una pagina forte e importante del palinsesto (termine sconosciuto all'epoca per indicare la programmazione televisiva o radiofonica), tanto che ancora oggi vengono spesso rimpianti i "venerdì della prosa".

Lo ha fatto recentemente anche Maurizio Scaparro, evocando come una stagione d'oro quella in cui la Rai riprendeva e soprattutto produceva molti lavori teatrali negli studi di Napoli: «In una sola giornata - racconta Scaparro - nel dicembre del 1970, dopo aver realizzato un altro adattamento di prosa, insieme a Gassman e grazie esclusivamente alla bravura e alla dedizione dei lavoratori del Centro di Produzione napoletano, fu possibile allestire una celebre edizione di **L'uomo dal fiore in bocca**».

E naturalmente anche Scaparro ricorda ta bellezza delle scenografie.

Dal nome più famoso, Nicola Rubertelli, divenuto negli anni scenografo del maggiori teatri italiani e vero maestro nel settore (nell'archivio del "Radiocorriere" abbiamo trovato 235 pagine che citano il suo nome), fino all'ultimo dei cameraman, i set del Centro di Napoli sono di qualità eccellente e risultano molto graditi a registi e interpreti. A partire da uno dei "padri" dello sceneggiato televisivo, e in particolare del teleromanzo, Anton Giulio Majano, altro grande ammiratore delta Rai di Napoli, che realizzò nei nuovi studi un celebre adattamento di **Delitto e castigo**, la prima grande tappa della produzione di sceneggiati nella nuova "fabbrica" napoletana, trasmesso sul Secondo in sei puntate a partire dal 30 maggio 1963.

Majano, come era nel suo stile, seguì passo passo il capolavoro di Dostoevskij - e il "Radiocorriere" non mancò di sottolinearlo con soddisfazione - e trovò in Luigi Vannucchi il tormentatissimo Raskolnikov di cui aveva assoluto bisogno. Perfettamente in parte gli altri interpreti, Ilaria Occhini, Gianrico Tedeschi, Ivo Garrani, Ubaldo Lay e anche una Loretta Goggi ragazzina prodigio; straordinarie le musiche di Fiorenzo Carpi.

Lo sceneggiato venne girato anche nel giorno dell'inaugurazione del nuovo Centro e durante la lunga telecronaca furono mostrati molti momenti della lavorazione in corso e di quello che oggi chiamiamo *backstage*, con gli attori che indossavano i sontuosi costumi e venivano truccati negli appositi camerini, mentre si smontavano e rimontavano scene e pannelli in modo veloce e impeccabile.

Se alla Rai di Napoli l'intreccio prosa-sceneggiato era forte, in questo contesto vogliamo rivolgere la nostra attenzione allo sceneggiato, e soprattutto a quei titoli e a quei percorsi che hanno contribuito a portare il Centro di Napoli alla ribalta nazionale, a partire dal suo "battesimo" avvenuto, come ricordato, all'ombra del grande Majano.

Poche settimane prima di **Delitto e castigo** - quasi in contemporanea con l'apertura del grande Auditorium del nuovo Centro - era andata in onda, sempre sul Secondo Tv, la prima puntata dell'originale televisivo di Eduardo De Filippo **Peppino Girella**, realizzato a Napoli e ritenuto un vero e proprio evento. La sceneggiatura era dello stesso De Filippo - che interpretava anche il personaggio di Andrea Girella - e di Isabella Quarantotti, autrice della novella che aveva ispirato l'adattamento di Eduardo, come racconta in un dettagliato articolo sul "Radiocorriere" Giuseppe Lugato, giovane praticante destinato a diventare un grande corrispondente del Tg1 dagli Stati Uniti.

Eduardo aveva scelto personalmente gli attori, sia quelli napoletani che lavoravano stabilmente con lui come Angela Luce, sia gli altri arrivati da Roma come Giuliana Lojodice, e aveva anche voluto il figlio della sua governante per il ruoto di Peppino Girella bambino di undici anni.

Per Napoli fu un evento, per la Tv nazionale un buon successo.

Del resto, già un anno prima erano stati trasmessi i **Racconti napoletani** di Giuseppe Marotta, adattati per la Tv da Belisario Randone, con Nino Taranto grande protagonista, costumi di un altro grande napoletano, Ciro Cozzolino, la regia di Giuseppe Di Martino. In una delle puntate faceva la sua prima apparizione televisiva un giovanissimo Stefano Satta Flores.

Sempre nel 1962 era stata trasmessa la prima commedia prodotta a Napoli, **Le acque della luna**, con la regia di Mario Lanfranchi, protagonisti Gianni Agus e Ferruccio De Ceresa, e **Il furfantello dell'Ovest,** opera teatrale dell'irlandese John Millington Synge, con uno splendido Corrado Pani.

Il lavoro di Majano rappresentava, quindi, una sorta di continuità con le grandi produzioni di prosa, ma anche la novità del passaggio verso il nuovo genere vincente nella Tv, cioè il teleromanzo. In questo senso **Delitto e castigo** é il punto di partenza per la storia, che poi é una cronaca, della produzione di fiction nel Centro Rai di Napoli.

Forte del nuovo complesso all'avanguardia anche per le dotazioni tecniche, i dirigenti centrali a Roma e i responsabili del Centro di Napoli condivisero l'obiettivo di posizionare maggiormente la produzione sullo sceneggiato, sugli originali televisivi in più puntate, facendo convergere su Napoli un numero sempre maggiore di attori e registi di caratura nazionale e non legati alla cultura locale. Il Centro diventava insomma a tutti gli effetti una grande area produttiva nazionale, che tuttavia non avrebbe ovviamente trascurato la cultura e la tradizione locale.

Dal 1963 in poi, infatti, è un'esplosione. Da **A casa prima di cena** con la grande Lilla Brignone, a **La tua giovinezza** ancora di Majano, si arriva a uno dei maggiori successi dell'anno, il 1965, **Questa sera parla Mark Twain**. Sette puntate di domenica sera sul "Nazionale", per la regia di Daniele D'Anza, con te musiche di Fiorenzo Carpi, i testi di Diego Fabbri e Romildo Craveri e un insuperabile Paolo Stoppa che interpreta lo scrittore inglese narrandone in prima persona la storia, tutto vestito di bianco, muovendosi a passi felpati e raccontandone gli scritti, le emozioni, con accanto, naturalmente, Rina Morelli.

Il filone dello sceneggiato si consolida come produzione nel Centro di Napoli attraverso una miriade di titoli ancora prevalentemente dedicati al Secondo Canale, come ad esempio **Madame Curie**, per non citarne che uno; ma nel 1965 arriva il momento della grande produzione a puntate di un originate televisivo, ideato e realizzato da due importantissimi nomi dello spettacolo leggero e del cinema, Leo Chiosso e Carnillo Mastrocinque: **Le avventure di Laura Storm**. É un lavoro che resta nella storia della fiction Rai come una delle serie di maggior successo e come la prima opera di un genere giallo-rosa, basato sulla gag e sulla battuta più che sull'intreccio della trama, che ha anche la caratteristica di ironizzare sottilmente sulla tipica borghesia del tempo, soprattutto attraverso il personaggio della protagonista: Laura Storm é infatti una giornalista di moda e mondanità, che indossa spesso un impermeabile stile tenente Sheridan e sa difendersi a colpi di judo, sport che era appena arrivato in Italia e che stava diventando - come si direbbe oggi - di tendenza. E infatti la Masiero non mancò di farsi fotografare accanto al suo maestro dagli occhi a mandorla mentre prendeva lezioni di judo, sostenendo di essere diventata abilissima.

Uno sceneggiato, insomma, che già riusciva a proporre storie in una qualche misura rnodellate sul costume e sulla società del tempo. Un lavoro tutto ideato per la Tv, ma girato con tecnica cinematografica. Mastrocinque spiegava, nei giorni della lavorazione, che aveva scelto di non utilizzare le sale prove per le telecamere, come si usava allora, ma di utilizzare la telecamera proprio come una cinepresa sempre in movimento una volta battuto il ciak.

Determinanti per il successo i testi di Chiosso - paroliere di Fred Buscaglione e autore televisivo di grande livello - e la sottile comicità di Lauretta Masiero, con quel sorriso che sembrava prendere sempre in giro tutto e tutti. Ma c'era anche un delizioso Aldo Giuffré, destinato a essere uno degli attori più stabili nelle produzioni realizzate a Napoli, un giovane Oreste Lionello, e debuttava, ancora del tutto sconosciuto, Vittorio Mezzogiorno.

Due serie per quegli anni erano già molte, e mancava il coraggio di ambientarle in loco, ma "Laura Storm" aveva in sé tutti i germi della soap. Servivano però altri quarant'anni di Tv per arrivarci.

Le puntate, tutte conservate negli archivi aziendali, avranno nel corso degli anni due repliche: nel 1977, quando la programmazione era ancora prevalentemente in bianco e nero, e nel 1998.

La seconda metà degli anni Sessanta é particolarmente vivace per la produzione del Centro di Napoli, non solo per gli sceneggiati ma anche, e molto, per merito degli sceneggiati.

Intanto si é sviluppata una vera "scuola" di figure professionali che supportano al meglio tutte le esigenze del modello produttivo di uno sceneggiato come di una ripresa a teatro. Rispetto a Roma tutto é forse più artigianale ma, essendo di alta qualità, ciò rappresenta un vantaggio e non uno svantaggio.

Il ruoto del Centro stava quindi diventando quello di produttore di contenuti audiovisivi di tipo "generalista" e nazionale e in questo contesto l’esperienza di **Le avventure di Laura Storm** va sottolineata perché in essa si intravedono spunti che ben trent’anni dopo ritroveremo... ma procediamo in ordine cronologico.

Nel vorticoso 1965 si produsse a Napoli uno del "kolossal" della storia del teleromanzo, **Resurrezione**. Arrivava alla Rai uno del giovani registi più emergenti e apprezzati, Franco Enriquez, portando come protagonista l’uomo al quale, mentre camminava per strada, venivano chiesti consigli medici: quell'Alberto Lupo ormai divenuto il dottor Manson dopo il successo epocale di **La cittadella**, il primo teleromanzo da più di venti milioni di spettatori.

L'adattamento della grandiosa opera di Tolstoj fu affidato a Oreste Del Buono, la protagonista femminile era Valeria Moriconi, at suo debutto televisivo.

I mesi delle riprese non furono semplici, si girava molto in esterno ed Enriquez volle un numero enorme di comparse che non fu facile organizzare. Il paesaggio innevato e brullo dell'Irpinia divenne lo scenario della tundra siberiana. Il bianco e nero in queste cose aiutava. Il confronto fra le fotografie delle prove di scena e il filmato dello sceneggiato é di oggettivo interesse.

Quando le sei puntate andarono in onda, la critica si divise e il pubblico non reagì come con **La cittadella**, lasciando nei dirigenti della Rai un senso di delusione.

Andrà meglio, per gli ascolti, un altro sceneggiato, ispirato dalla rivoluzione napoletana del 1799, **Luisa Sanfelice**. La storia sfortunata della giovane innamorata di un rivoluzionario che non riesce a sfuggire alla condanna a morte dei Borboni venne adattata per la Tv da Ugo Pirro con la regia di Leonardo Cortese.

Cortese, che era stato anche attore brillante nella stagione del cinema dei "telefoni bianchi", apparteneva alla non folta schiera dei registi di sceneggiati ritenuti per certi versi "minori" di fronte ai due colossi Bolchi e Majano e che operavano prevalentemente in alcune aree produttive. C'erano Edmo Fenoglio, che girava sempre nel Centro di Produzione di Torino, e Leonardo Cortese, che girava a Napoli anche due sceneggiati contemporaneamente, se era il caso.

Questo avvenne, ad esempio, per **La figlia del capitano**, interpretato da Amedeo Nazzari con Umberto Orsini e Lucilla Morlacchi, lavoro che ebbe grande successo di pubblico, le cui riprese finirono nelle stesse settimane in cui cominciavano quelle di **Luisa Sanfelice**, con un impegno produttivo straordinario, centocinquanta comparse e, per la prima volta, l'utilizzo di telecamere elettroniche al posto delle cineprese. L'esperimento fu realizzato per le riprese esterne di **Luisa Sanfelice**, girate in presa diretta e montate successivamente insieme con la pellicola. Lydia Alfonsi era la tragica Luisa, con la sua maschera da condannata a morte, con accanto Giulio Bosetti. E anche in questo caso si forma una sorta di "squadra" intorno al regista Cortese, con Andrea Camilleri delegato alla produzione e Giulia Mafai per i costumi. Camilleri, del resto, aveva cominciato la sua carriera in Rai lavorando all'adattamento delle commedie di Eduardo De Filippo per la Tv nel 1962 e a Napoli aveva già lavorato proprio per **Le avventure di Laura Storm**.

Il sodalizio con Cortese sarebbe continuato anche per le celeberrime serie prodotte fra il 1966 e il 1972, cioè quelle del tenente Sheridan e del commissario Maigret, alcune delle quali realizzate proprio a Napoli.

Queste grandi serie poliziesche che riproducevano ambientazioni americane (Sheridan era il capo della squadra omicidi di San Francisco) e francesi (Maigret ovviamente operava a Parigi) venivano in realtà girate prevalentemente in studio e un po' in tutti i Centri produttivi della Rai, a seconda delle esigenze di sceneggiatura e di regia. E proprio per l'eccellenza degli studi entrò in gioco il Centro di Napoli per le puntate dell'ultima serie di **Le inchieste del commissario Maigret**, compreso l'episodio finale **Maigret in pensione**, sempre con la regia di Mario Landi, le scenografie di Rubertelli e i costumi di Giovanna La Placa. E subito arrivò anche un altro grande della serie degli investigatori, Tino Buazzelli, per girare le ultime due puntate di **Nero Wolfe** nel 1971, con la regia di Giuliana Berlinguer.

Impegnare il Centro di Napoli anche per le grandi serie dei "gialli", che erano diventati uno del generi di punta della Tv fu una scelta della direzione generale, in parte legata alla strategia industriale di consolidamento delle aree produttive forti sul territorio e in parte favorita dalla professionalità del gruppo che operava a Napoli, di cui ormai si era sparsa la voce.

E infatti la prima regola di un "giallo" fu quella di Daniele D'Anza, regista cui piaceva molto girare a Napoli, al quale fu affidata la realizzazione di **Melissa** subito dopo la fine del programma su Mark Twain. **Melissa** segnò la consacrazione dell'autore inglese Francis Durbridge e rilanciò un Rossano Brazzi in versione televisiva, affiancato alla grande da Aroldo Tieri e Laura Adani.

Ancora altri lavori di cui era autore Durbridge, tutti di grande successo - **Un certo Harry Brent, Lungo il fiume e sull'acqua** - saranno realizzati negli stessi studi qualche anno dopo.

Scenografia de
"I racconti del faro,
1967"

1967

A Napoli arrivò in quegli anni anche un giovanissimo Gigi Proietti, per la prima volta protagonista in uno sceneggiato che era in pratica una commedia in un atto di Gerardo Prieto, **Il socio**, con la regia di Majano. Proietti, poco tempo dopo, fu ancora protagonista a Napoli di una divertente versione per la Tv del ragazzi di **La fantastica storia di Don Chisciotte della Mancia** con accanto Stefano Satta Flores.

E poi Nando Gazzolo, che in un paio d'anni fu protagonista di alcuni fra gli sceneggiati più significativi girati a Napoli, come la serie di **Sherlock Holmes** nei due episodi **L'ultimo del Baskerville** e **La valle della paura**, di una riduzione televisiva di **Candida** di Bernard Shaw, insieme con Gabriele Lavia, e uno fra i protagonisti, tutti celebri attori di teatro, dell''altra grande regia di Majano realizzata a Napoli, **La fiera della vanità**. É uno del teleromanzi significativi del periodo, nella classica programmazione della domenica sera sul "Nazionale", con un cast che comprendeva Romolo Valli, Ilaria Occhini, Adriana Asti, Andrea Checchi, Wanda Capodaglio, e perfino la consulenza del poeta Attilio Bertolucci.

Net 1967 Napoli diventa anche un Centro di Produzione per la Tv dei ragazzi, un genere che si sta rinnovando dopo i fasti della Tv pionieristica degli anni Cinquanta e che scopre lo sceneggiato e la serialità in versione giovanile.

Oltre ad alcune puntate della serie **Giufà**, iniziata già nel 1961, una tappa molto importante furono due serie molto gradite dal pubblico dei giovanissimi: **I racconti del faro** e **I ragazzi di Padre Tobia.** In **I racconti del faro**, di cui era autore e regista Angelo D'Alessandro, il protagonista Giulio era un sedicenne Roberto Chevalier, al quale capitavano i problemi più strani mentre era in vacanza da suo zio, Fosco Giachetti, guardiano di un faro, il cui interno era tutto ricostruito in studio. La serie di **I ragazzi di Padre Tobia**, trasmessa, con qualche periodo di pausa, dal 1968 al 1973, era ovviamente un programma in assoluta controtendenza rispetto a tutto quello di cui in quel momento erano protagonisti i giovani in Italia e nel mondo, ma non mancava di un suo stile e di contenuti interessanti per i più piccoli, attraverso racconti basati su enigmi da risolvere e sulle lezioni di vita di padre Tobia.

Gli autori erano i due giallisti Casacci e Ciambricco, il protagonista un ottimo Silvano Tranquilli, la regia di Italo Alfaro e soprattutto le musiche travolgenti di Roberto De Simone, ancora lontano dai successi teatrali di **La gatta Cenerentola** e **La cantata dei pastori** con la Nuova Compagnia di Canto Popolare. Ancora una conferma che alla Rai di Napoli muovevano i primi passi o consolidavano il proprio successo tutti i migliori talenti locali destinati a successi nazionali e internazionali.

Il felice filone della Tv del ragazzi ebbe anche un'altra importante tappa napoletana nel 1977 con **Saturnino Farandola**, un divertente viaggio fantastico a puntate con Mariano Rigillo protagonista.

Sono gli anni fra il 1969 e il 1970 in cui per i ragazzi vengono realizzate a Napoli anche **Le avventure di Ciuffettino**, il classico per i giovanissimi di Yambo, adattato a puntate da Angelo D'Alessandro.

Ma si torna contemporaneamente alle grandi produzioni di teleromanzi di autori e contenuti meridionali, destinati alle prime serate: da ricordare soprattutto **Il cappello del prete** di Sandro Bolchi, con un superbo Luigi Vannucchi, **Il segreto di Luca**, dal romanzo di Ignazio Silone sceneggiato per la Tv da Diego Fabbri, con le grandi interpretazioni di Turi Ferro e Riccardo Cucciolla, e **Le terre del Sacramento**, con Adalberto Maria Merli e Stefano Satta Flores, attori ormai maturi e di grande impatto espressivo, opera che vede la partecipazione anche del grande pittore Domenico Purificato per le scenografie.

A Napoli toccano anche alcuni argomenti di **I giorni della storia**, una sorta di docu-drama *ante litteram*, che vede Lou Castel e Gabriele Lavia protagonisti di **La rivolta del decabristi** con la regia di Marco Leto, e Alessandro Blasetti nella regia di **Napoli 1860: la fine del Borboni**.

Continuavano, intanto, alcune produzioni a contenuto più specificamente meridionalistico, come la serie di **Piccole storie, racconti napoletani** di Italo Alfaro, che adattava per la Tv racconti di grandi autori, come Matilde Serao e Giuseppe Marotta.

Ma il 1971 é un anno speciale per la produzione della Rai di Napoli, soprattutto ora che ne analizziamo la storia a posteriori. Quando si decise di girare per buona parte a Napoli **Il segno del comando** forse non molti immaginavano che sarebbe rimasto negli archivi e nella storia della televisione italiana come uno degli sceneggiati di maggior successo e forse il più ricordato, il più riproposto, il più rimpianto. Un titolo al quale sono oggi dedicati decine di siti internet e che viene dappertutto definito come il più bel giallo televisivo di tutti i tempi. Da anni riproposto in cassetta e ora in dvd, **Il segno del comando** resta, nel suo affascinante bianco e nero, uno del titoli televisivi della Rai più venduti.

Ma all'inizio non fu cosi, anzi.

Flaminio Bollini e Dante Guardamagna avevano presentato una prima idea alla Rai nel 1968. Poi ci avevano lavorato anche Lucio Mandarà e Giuseppe D'Agata e il soggetto era stato proposto formalmente, ma l'Azienda lo aveva messo da parte. Negli ultimi mesi del 1970 il progetto venne ripreso, sceneggiato da Bollini e D'Agata e affidato alla regia di Daniele D'Anza.

Per una parte degli esterni non si poteva fare a meno di Roma, dal momento che la trama si snodava proprio nei meandri del centro storico della capitale, magica e fantastica, ma con punti di riferimento molto reali, come l'indimenticabile indirizzo da cui comincia la prima puntata, via Margutta 33. Tutto lo svolgimento in studio fu invece girato a Napoli, con Nicola Rubertelli a realizzare fantasiose ricostruzioni di nobili palazzi romani e ambientazioni gotiche, esoteriche, che pure dovevano convivere con la realtà dell'oggi, dal momento che la scelta fu quella di immaginare l'avventura di Edward Forster nell'Italia del 1970.

La trama dello sceneggiato era molto complessa, tanto che il finale fu deciso solo all'ultimo, come racconta Giuseppe D'Agata nel libro scritto molti anni dopo, nel 1994, raro caso di una pubblicazione che segue e non precede il prodotto televisivo.

Tutto sembra speciale in queste cinque puntate che inchiodano gli italiani davanti al televisore fra maggio e giugno del 1971. E' speciale la sigla, quel ritornello "... din don, din don, amore" cantato da Nico con il gruppo dei Gabbiani, ma poi ripreso da Lando Fiorini, da Fiorenzo Fiorentini e dal Vianella; è speciale il fascino magico di Carla Gravina; è speciale il viso squadrato e scettico di Ugo Pagliai; è speciale la capacità di D'Anza di costruire il racconto come una sequenza continua e misteriosa, che lascia lo spettatore nella permanente attesa di un evento e al tempo stesso nell'incertezza di aver davvero compreso il senso di quanto sta accadendo.

La scena della seduta spiritica, girata negli studi napoletani, resta come una fra le più emozionanti e inquietanti anche rivedendola oggi, dopo decenni di horror a colori in tutte te salse. Quella donna velata, irriconoscibile, quella voce filtrata che si spande in una stanza così scura resa ancora più buia dal bianco e nero del tempo, giustificherebbero da sole l'alone di unicità che continua a circondare, a tanti anni di distanza, **Il segno del comando**.

Forte di un inizio di decennio cosi ricco di produzioni importanti e tutte di successo, il Centro di Napoli mantenne un ritmo produttivo intenso per tutti gli anni Settanta, sfornando molti altri titoli significativi che andavano a riempire la programmazione di prima serata del due canali.

Lentamente si tornò a concentrarsi su titoli più legati alla cultura meridionale ma sempre caratterizzati soprattutto dalla rappresentazione dei rapporti borghesi, del confronto uomo-donna nelle diverse società ed epoche rappresentate, dell'intreccio familiare mai vissuto come intimità ma come rappresentazione dell'intera società.

Uno dei nuovi protagonisti che arrivano a Napoli in quegli anni è Domenico Modugno. Fu infatti il brillante (e un pò inatteso) interprete di **Il marchese di Roccaverdina**, per il quale Edmo Fenoglio realizzò una delle sue migliori regie, con un linguaggio innovativo che metteva in evidenza il dramma psicologico del protagonista, in preda a una ossessione che lo spingerà all'omicidio. Il tutto temperando, come era richiesto a quel tempo, il linguaggio crudo delle pagine di Luigi Capuana e dando particolare risalto alla consacrazione di Modugno come eroe "di paese" rna dall'impatto popolare generalizzato.

Ma i titoli che si susseguono negli anni Settanta sono davvero tanti: da **Lo scandalo della Banca romana** con Ivo Garrani, Renato De Carmine e Silvano Tranquilli, alle sei storie televisive di **La mossa del cavallo**, da **Ma che cosa é quest'amore?,** realizzato da un altro grande napoletano, Ugo Gregoretti, dove a Satta Flores si affianca Roberto Benigni, a **L'eredità della Priora**, una delle più belle interpretazioni televisive di Alida Valli diretta da Majano, da **L'edera**, con la bambina prodigio Cinzia De Carolis, a **Murat**, primo successo di Orso Maria Guerrini. E ancora: **Albert e l'uomo nero, L'uomo del tesoro di Priamo** (nel cast c'é anche Romina Power), i sei episodi di **Storie della camorra**, cui prende parte Massimo Ranieri.

Con questi ultimi lavori siamo arrivati alla stagione della Tv a colori e al cambiamento molto significativo della televisione nel suo insieme, sotto la spinta delle novità tecniche ma soprattutto della riforma della Rai, varata nel 1975 ma "visibile" nel prodotto soprattutto a partire dal 1977.

Il Secondo Canale divenne, in pratica, un vero canale sperimentale e alternativo anche in chiave politico-culturale al Primo Canale, mentre alla fine del 1979 fu varato il Terzo Canale, ideato per il decentramento regionale.

Cambiamenti organizzativi decisivi si ebbero anche al Centro Rai di Napoli, all'interno del quale venne inserita la struttura di coordinamento e di ottimizzazione, mentre presso la Sede era collocata la struttura di programmazione.

Lo sceneggiato, come tutto ciò che andava in onda, si stava lentarnente trasformando: era avviato il percorso che avrebbe portato al progressivo abbandono della produzione di teleromanzi per andare verso ciò che anche oggi chiamiamo fiction, essenzialmente in forma seriale, erede, almeno per alcuni aspetti, di quello che fino agli anni Ottanta avevamo identificato come originale televisivo.

Mentre per la prosa il Centro continuò a essere molto impegnato almeno fina all'importante esperienza della serie **Invito a teatro** del 1990, si può dire che i primi anni Ottanta furono gli ultimi fuochi nella produzione di grandi sceneggiati.

Un titolo che forse possiamo identificare come quello che chiude il ciclo del teleromanzo prodotto a Napoli é **La Medea di Porta Medina**. E' una delle migliori interpretazioni televisive di Giuliana De Sio, affiancata dal giovane Christian De Sica alla sua prima partecipazione a uno sceneggiato Tv, con la regia di Piero Schivazappa.

Un'esperienza importante é anche lo sceneggiato diretto da Citto Maselli in quattro puntate, **Tre operai**, da un romanzo di Carlo Bernari adattato da Enzo Siciliano, per il quale sono stati scelti tutti giovanissimi attori sconosciuti (Imma Piro, Stefano Santospago, Nello Mascia e altri).

Negli anni successivi la produzione di programmi di informazione e di attualità a diffusione nazionale diventa prioritaria rispetto a quella della fiction - ormai la si chiama così - e il Centro è anche sempre più impegnato nella produzione a diffusione regionale.

Naturalmente alcuni titoli di fiction continuavano a essere realizzati e fra questi vale la pena di ricordarne alcuni di ottima qualità trasmessi in prima serata, come **Quaderno proibito**, con una splendida Lea Massari, **Il caso Murri**, con una rara partecipazione di Flora Mastroianni, la moglie di Marcello, **Bambole-Scene di un delitto perfetto** di Fabio Pittorru, con Adalberto Maria Merli e la regia di Alberto Negrin, il nuovo teleromanzo interpretato da Modugno, **Don Giovanni in Sicilia, L'ingranaggio**, con Flavio Bucci, alcuni episodi della serie **La scuola dei duri.**

Gli studi vennero anche utilizzati per girare episodi brevi, gli inserti sceneggiati che facevano parte del programma pomeridiano **Giallo Sera**, una sorta di quiz poliziesco con cui Casacci e Ciambricco tentarono, con Renzo Palmer, di ripercorrere il vecchio copione da cui molti anni prima era nato il tenente Sheridan.

Poi arrivarono alcuni episodi della serie **Don Fumino** - girati a Napoli nonostante l'ambientazione toscana - assai ben impersonata da Renzo Montagnani.

Ma a questo punto siamo arrivati agli anni Novanta. Gli anni che per il Centro di Produzione di Napoli segneranno il tempo della riscossa.

Risulta evidente dalla nostra carrellata scritta e fotografica che per la produzione di fiction del Centro di Napoli c'é stato un decennio buio, databile, come abbiamo visto, più o meno dalla metà degli anni Ottanta.

E, del resto, per la Rai era arrivata la stagione, fino ad allora inimmaginabile, della fine del monopolio. Senza addentrarci in una complessa analisi di che cosa significò fin dall'inizio l'avvento della Tv commerciale, è ovvio e doveroso ricordare che uno del primi cambiamenti prodotti dal duopolio fu la ricerca di produzioni sul mercato internazionale e l'invasione di telefilm americani, ma non solo, che cominciarono a riempire la programmazione. Il modello dell'autoproduzione sarebbe entrato in crisi in pochi anni, portando come logica conseguenza molte difficoltà per i Centri di produzione della Rai.

Si cominciò allora a parlare del modello del *make or buy* e con gli anni, almeno per l'intrattenimento, sappiamo che avrebbe prevalso il *buy*.

E dunque in quel periodo il Centro di Napoli lavorava a scartamento ridotto un po' per tutti i settori e i generi televisivi, tanto che il Consiglio di amministrazione presieduto da Claudio Dematté, impegnato a risanare i conti disastrosi dell'Azienda e anche a ottimizzare le risorse della Rai, ipotizzava un drastico ridimensionamento per tutta l'area produttiva di Napoli.

Il rischio era reale, ma il momento della riscossa arrivò proprio nel 1994.

Il direttore di Rai Due, Giovanni Minoli, si mise alla ricerca di nuovi format e nuove idee per l'intrattenimento della Seconda Rete, che necessitava di essere rivitalizzato anche nel *day time*.

La ricerca portò a contatti con la società australiana Grundy, produttrice di una soap dal titolo **Neighbours** (Vicini di casa), una serie che oggi é al diciottesimo anno di messa in onda in Australia (Canale 10) e Inghilterra (Bbc).

Dopo confronti e analisi anche di altri format stranieri, si decise che l'idea era buona, soprattutto perché si trattava di un seriale aperto e completamente adattabile alle esigenze del pubblico e della produzione a livello locale. A quel punto arrivò la decisione - che allora apparve un grande rischio e fu caldeggiata soprattutto dal consigliere di amministrazione Elvira Sellerio - di realizzare il prodotto nel solo Centro di Produzione di Napoli e ambientare la storia in tutto e per tutto nel quotidiano della città partenopea. Titolo scelto: **Un posto al sole**.

La prima comunicazione ufficiale fu fatta nell'estate del 1994, ovviamente a Napoli, da Minoli e dal direttore generate della Rai, Gianni Locatelli, pochi giorni prima che la presidente Letizia Moratti lo sollevasse dall'incarico.

Alla prima conferenza stampa erano tutti scettici. La tesi, in sintesi, era questa: le soap hanno successo perché incarnano il sogno americano o comunque un sogno, ville di lusso, mari tropicali, palme, scenari incantevoli, grandi alberghi, splendidi arredi. Che cosa c'entra con una soap un ambiente complicato come quello di Napoli, una storia senza lussi, senza ville da ricconi, senza abiti firmati, senza finanzieri, senza limousine... L'impressione diffusa sui media era che il progetto non avrebbe mai funzionato.

Ma, un po' al riparo da occhi indiscreti, il Centro di Napoli letteralmente si buttò sul progetto, intuendo che era la grande occasione - forse l'ultima - attesa da più di dieci anni. Tra il varo del progetto e la prima messa in onda trascorsero due anni, nel corso dei quali l'Italia cambiò maggioranza politica, passando dal primo governo di centrodestra guidato da Berlusconi al primo governo di centrosinistra guidato da Prodi, mentre la Rai vide alternarsi ben quattro direttori generali e cambiare il Consiglio di amministrazione con relativo presidente: nel luglio del 1996 Enzo Siciliano prese il posto della Moratti e Franco Iseppi assunse l'incarico di direttore generale. Minoli fu spostato dalla direzione di Rai Due a quella di Rai Tre e ovviamente **Un posto al sole** andò a collocarsi nel palinsesto della Terza Rete.

Quando la prima puntata andò in onda, il 21 ottobre 1996, lo spazio scelto era quello delle 18,30, a ridosso dell'edizione principale del Tg3. In quella settimana di lancio la soap andava in onda due volte nel giro di due ore, perché la puntata veniva replicata alle 20,15, scelta che costò per cinque giorni la soppressione di Blob, con relativo strascico di polemiche fra Enrico Ghezzi, autore del programma, e Minoli, direttore della Rete.

Per arrivare a quel giorno si erano riaccese alla grande le telecamere dello Studio 2 e l'intero Centro di Produzione, guidato da Pasquale Notari, aveva concentrato il meglio di sé in questa produzione che tornava a dare a Napoli buona visibilità a livello nazionale.

Un posto al sole fu presentato per quello che era, la prima vera esperienza di lunga serialità all'italiana. Ma fu subito evidente che questa soap rappresentava anche una novità significativa nel modello produttivo della Rai, che proprio in quegli anni avviava un percorso sempre più caratterizzato dall'*outsourcing* per i prodotti di intrattenimento. In questo caso tutto veniva realizzato in casa, anche se sulla base di un format e di uno schema di scrittura stranieri.

Era, insomma, un importante modello di fiction industriale seriale, che i lavoratori del Centro di Napoli intuirono da subito come un'irripetibile opportunità.

Comunque, nella storia dei primi anni di **Un posto al sole** le difficoltà furono molte.

E infatti in quell'ottobre del 1996 non era ancora del tutto chiaro quello che sarebbe successo dopo, e cioè il sopravvento che avrebbero avuto i responsabili locali della produzione e il contesto stesso della produzione, che in poco tempo si sarebbe sempre più distaccata dal modello australiano per diventare un modello veramente napoletano.

Ovviamente la scrittura di una soap come **Un posto al sole** e l'impostazione del lavoro che ne deriva hanno schemi rigidi e regole fisse, che gli sceneggiatori della Grundy, e poi della Pearson, hanno portato giorno dopo giorno all'interno del gruppo di lavoro del Centro di Produzione. Da una parte c'erano i *producers* e gli *storyeditors* australiani, guidati da Wayne Doyle, che dovevano immedesimarsi nella napoletanità, dall'altra c'erano gli autori e gli sceneggiatori napoletani, a partire da Michele Zatta, che imparavano a scrivere e a concepire le storie e l'adattamento nei trenta minuti di ogni puntata, secondo le regole di un prodotto che deve anzitutto dare allo spettatore la sensazione di un incontro a fine giornata con dei vicini di casa che raccontano le proprie avventure quotidiane. Resterà in tutte le serie la dicitura "Un programma ideato da Wayne Doyle, Gino Ventriglia, Adam Bowen con la collaborazione di Michele Zatta".

All'inizio, di **Un posto al sole** erano previste 230 puntate, il cast era composto da venti interpreti fissi e altrettanti occasionali, più un certo numero di comparse scelte fra la gioventù napoletana, che cominciava a ruotare intorno al set di via Marconi come un luogo di riferimento.

Furono fatti oltre settecento provini e coinvolti molti ottimi attori di teatro, in gran parte scettici, come la stampa, sulla riuscita dell'operazione. Per tutto il primo ciclo di messa in onda andò avanti la miope visione del confronto fra **Un posto al sole** e **Beautiful**. Quattro anni dopo sarebbe stato ufficialmente analizzato dalla stessa Rai (cfr. Saveria Capecchi, *Ridendo e sognando*, Vqpt 176, Roma, Rai Eri, 2000) il pubblico di queste due soap e si comprese la profonda diversità di percezione dei due prodotti e anche le molte differenze fra il tipo di pubblico.

Gli australiani, del resto, dissero che nella loro esperienza il giudizio complessivo sulla soap poteva essere dato dopo 125 puntate. I dirigenti della Rai ci credettero e i napoletani ancora di più. Le critiche furono all'inizio in prevalenza negative anche se incuriosite e non definitive nelle loro valutazioni: interessante uno dei primi commenti del "Corriere della Sera" che ritenne interessanti e diversi (come in effetti erano) i titoli di coda della soap, tanto che li trascrisse definendoli "spie di un nuovo modo di fare produzioni sopranazionali".

Alla fine del palinsesto 1996-1997 era ben chiaro che la serie sarebbe continuata e che la Rete ne traeva evidente vantaggio, anche di traino al telegiornale. Intorno a **Un posto al sole** prendeva forma ogni giorno di più un preciso modello produttivo che coinvolgeva e coinvolge circa quattrocento persone.

Bisogna ricostruire il clima in cui la Rai si trovò a mandare in onda la prima soap opera all'italiana, un clima in cui la soap era per definizione Tv spazzatura, un prodotto ritenuto di bassa cultura e legato a un pubblico prevalentemente femminile con livello di istruzione basso. Pregiudizi che valsero per il primo periodo di trasmissione anche di **Un posto al sole**.

Tre anni dopo, nell'ottobre 1999, con Francesco Pinto alla direzione di Rai Tre, l'orario fu spostato alle 20,30 e da allora non é più cambiato. Anche l'impatto complessivo di **Un posto al sole** nell'ambito della programmazione di Rai Tre era oramai del tutto diverso. L'arrivo di Pinto a capo della Terza Rete nella Rai divisionalizzata dal direttore generate Pierluigi Celli diede ulteriore impulso alla produzione e soprattutto rafforzò il clima di coesione, di "gioco di squadra", con il Centro di Napoli guidato da Franco Monteleone, smussando i possibili motivi di conflittualità sindacale e acquisendo progressivamente sempre maggior consenso all'interno dell'Azienda.

Ma veniamo alla trama e all'impostazione contenutistica di **Un posto al sole**. Il centro dell'azione è il palazzo Palladini (la prima idea vincente), splendido villone con torri merlate (nella realtà è Villa Lauro) da cui si gode un perfetto panorama da cartolina: la costruzione, ben visibile dal mare, oggi viene indicata spesso dai turisti sulle imbarcazioni che transitano nel Golfo di Napoli come un'autentica attrazione.

Dentro il palazzo si muove un gruppo di personaggi di varie età, estrazione, cultura e provenienza, che in qualche modo sono legati fra loro da rapporti di amicizia, amore, parentela, lavoro. Sono i personaggi sui quali vengono costruite le storie quotidiane e gli intrecci in grado di reggere nel tempo e creare l'appuntamento e la curiosità di vedere che cosa succede puntata dopo puntata. Il loro ruolo viene modificato molto velocemente, seguendo il metodo di girare blocchi di puntate con determinati protagonisti, ma soprattutto si tiene sempre conto dell'intreccio fra un personaggio e l'altro per renderli il più possibile fungibili sulle diverse situazioni.

Nelle prime serie il racconto aveva un'impostazione più a lungo termine, mentre nel corso degli anni si è creata una sorta di rincorsa, anche in rapporto agli eventi di attualità, e una enorme flessibilità nel modificare pezzi di storie perfino durante la registrazione di una singola situazione. **Un posto al sole**, infatti, non viene girato con il classico metodo della puntata intera ma attraverso la registrazione di gruppi di situazioni nelle varie *locations* dell'imrnenso Studio 2, in modo da consentire agli attori la presenza non permanente sul set e la possibilità di gestire altri impegni lavorativi senza che la soap ne risenta minimamente.

Questo non significa che gli attori non siano cambiati, perchè anzi se ne sono alternati moltissimi e solo un ristretto gruppo è riuscito a raggiungere il traguardo dei dieci anni e delle oltre duemila puntate.

In partenza la scelta degli attori si basò su alcuni nomi già affermati o comunque di lunga esperienza: nella prima serie tutto ruotava intorno a Ida Di Benedetto e Roberto Bisacco, cioè i conti Palladini, proprietari dello splendido palazzo dove in realtà non si gira quasi mai, ma che con la sua inquadratura in lontananza e gli splendidi panorami caratterizza anche ora l'intero ambiente della soap, dando agli spettatori una sensazione - che è cosa diversa dall'immagine - davvero straordinaria della bellezza di Napoli e del Golfo.

Il secondo punto di forza del racconto era la coppia composta da altri due attori con una buona carriera alle spalle, Marzio Honorato e Marina Tagliaferri, ovvero la famiglia Poggi. Dopo dieci serie è sempre quella dei Poggi la famiglia di riferimento, tanto che nel 2007 la lunga assenza di Giulia, cioè la Tagliaferri, ha suscitato un autentico vespaio di polemiche, fino al suo rientro nella soap per seguire le complicate avventure del figlio adolescente.

Per il resto, tutti giovani con un curriculum più o meno solido alle spalle, per i quali sarà decisivo il ruolo ricoperto in rapporto all'evoluzione pressochè quotidiana del racconto. E divertente seguire qualcuno di questi giovani protagonisti ai quali **Un posto al**

sole ha veramente aperto la strada di una bella carriera. Nelle prime serie, ad esempio, il ruolo principale è appannaggio di Maurizio Aiello, che interpreta il maggiore dei due fratelli Palladini, cosi diversi ma accomunati dall'amore per la stessa ragazza, Samuela Sardo ossia Anna Boschi. Usciti dalla soap, Aiello è diventato attore di importanti fiction e di cinema, la Sardo è stata protagonista di pellicole cinematografiche e di altri seriali televisivi di successo come **Incantesimo**.

Ma per molti altri protagonisti anche occasionali di **Un posto al sole**, il seriale napoletano è stato un trampolino di lancio: Serena Autieri è diventata non solo attrice di fiction ma anche di teatro musicale, Claudia Ruffo ha realizzato importanti sceneggiati come **Orgoglio**, Valentina Pace e Giada Desideri hanno girato film e pubblicità, Alberto Rossi ha girato film e ne ha anche prodotto uno, Peppe Zarbo ha partecipato a film, fiction e rappresentazioni teatrali, Michelangelo Tommaso è arrivato a essere scelto da Ferzan Ozpetek per il suo ultimo film. Per non parlare di chi, come Gabriele Muccino, ha lavorato nelle soap agli inizi di una prestigiosa carriera internazionale.

Altri protagonisti stabili, come ad esempio Carmen Scivittaro, Riccardo Polizzy Carbonelli, Lucio Allocca, Luisa Amatucci, Marina Giulia Cavalli, alternano al lavoro sul set della soap quello sulle scene teatrali. E ci sono stati anche i protagonisti usciti di scena in modo per così dire traumatico, in quanto nella finzione vengono uccisi, in entrambi i casi dalla malavita organizzata, che **Un posto al sole** non ignora affatto: è stato cosi per Adele Pandolfi, che interpretava Rita, la prima moglie del portiere di casa Palladini (che ha anche scritto un libro, -*Morta di soap*) ed è stato cosi anche per Hèlène Nardini, seconda interprete di Eleonora Palladini dopo Giorgia Bongianni. Qualcun altro è uscito dalla soap senza traumi, come Luigi Di Fiore, che era uno dei protagonisti principali delle prime quattro serie. Da molti anni è stabile nel cast la ex miss Sud di **Indietro tutta**, Nina Soldano, nel ruoto della odiatissima e perfida Marina Giordano, mentre nelle ultime serie si sono consolidate le presenze di Serena Rossi, Davide Devenuto, Ilenia Lazzarin, Germano Bellavia, Francesco Vitiello, Valeria Morosini e Luca Turco, che gli spettatori hanno letteralmente visto diventare grandi, come i propri figli, come i fratelli, come gli amici.

Gli amici, il segreto è questo: un meccanismo che quasi costringe lo spettatore a immedesimarsi nel quotidiano di questo gruppo di persone nel quale, come nella vita vera, si alternano delusioni e speranze, nascite e morti, unioni e separazioni, giornate di sole e giornate di pioggia. Ma il perno indistruttibile di tutte le vicende ormai sterminate che hanno attraversato le dieci stagioni di **Un posto al sole** rimane Patrizio Rispo, cioè Raffaele Giordano, il mito di tutti i portieri, il prototipo della voglia di vivere di Napoli abbinata alla saggezza di un popolo antico che ne ha viste tante, una vera icona della serialità televisiva della Rai.

Di **Un posto al sole** è importante sottolineare anche un altro aspetto, quello della accuratezza dei dettagli. Con dettagli si intendono soprattutto gli arredamenti delle scene, che pure sono spesso piccoli angoli di studio, e l'abbigliamento di tutti i protagonisti, sempre alla moda ma non eccessivo, mai esagerato ma mai fuori tono e molto coerente con il carattere dei personaggi. Spesso sono i dettagli che fanno tendenza anche presso il pubblico meno giovane.

Gli ascolti di Un posto al sole costituiscono un'altra particolarità del successo di questa produzione: partita da poco più di un milione di spettatori si é assestata su cifre intorno ai due milioni e ottocentomila, raggiungendo spesso il 13 per cento di share, nettamente superiore alla media di Rai Tre.

Sorpresa nella sorpresa: lo share più alto si registra nel Trentino e il livello di istruzione degli spettatori tende a crescere. Aumentano anche i giovani, ai quali si rivolgono in modo mirato le offerte e l'interattività con la telefonia mobile, avviata già da qualche anno. Da luglio del 2006 viene realizzata anche una versione estiva con altri personaggi non presenti nella soap "classica".

L'ultima novità del 2007 é la possibilità di scaricare ogni puntata via internet il giorno dopo la messa in onda.

Il grande blog che da anni anima il sito della soap, e dove si infiammano le discussioni sulle entrate e soprattutto sulle uscite di determinati personaggi, qualche volta viene utilizzata dagli autori anche per orientare la storia verso le situazioni che risultano più gradite al pubblico degli affezionati, quelli che alle 20,30, cascasse pure il mondo, sono lì, davanti a Rai Tre, per ritrovare i loro amici, amici napoletani sì, ma identici a loro, del Nord, del Centro, delle Isole. Questo é un altro dato importante: c'é tanta Napoli in **Un posto al sole,** ma l'intreccio della storia e il ruolo dei personaggi sono rigorosamente nazionali, tutti possono riconoscerci il classico "vicino di casa", tornando cosi al format originale.

Ed essendo un modello positivo, **Un posto al sole** ha ispirato un'altra importante produzione che ha consolidato il rilancio del Centro di Napoli.

Parliamo di **La squadra**, avviata e mossa in produzione da Pinto nel primo anno della sua direzione a Rai Tre. Non é una soap, ma una tipica fiction a puntate settimanali, basata sull'autoconsistenza di ogni singolo episodio ma nel contesto di unico ambiente e di un gruppo di protagonisti che, come sempre avviene in questi casi, per la maggior parte restano invariati nel tempo e di fatto costituiscono il "marchio" della trasmissione.

La squadra ha debuttato il 3 marzo del 2000 ed é giunta net 2007 all'ottava serie. Il progetto iniziale prevedeva 52 episodi - due ogni venerdì - e fu subito impostato con il modello "fiction a basso costo" ormai sperimentato, con il risultato di ottenere un costo di 900 milioni di lire (l'euro ancora non era arrivato) a puntata. Anche **La squadra** ha subito dimostrato di essere basata su alcune caratteristiche speciali di adattamento del format straniero alla realtà napoletana.

Intanto c'è la novità dell'uscita fisica dal Centro di via Marconi, con la costruzione del set alla periferia di Napoli, in una zona difficile come Piscinula, dove si crea un'area produttiva che contribuisce anche al risanamento dell'ambiente circostante e che risulta perfetta per rendere credibile al massimo la ricostruzione del Commissariato Sant'Andrea, il luogo dove si svolge gran parte della serie.

In questo caso, ovviamente, si gira molto anche in esterno, dal momento che le vicende delle varie serie di **La squadra** sono spesso ispirate a storie di criminalità realmente accadute. Non a caso nella prima serie si fece recitare perfino un ex detenuto uscito dal carcere di Secondigliano, Luigi Incarnato, che nella fiction divenne poliziotto.

Gli argomenti affrontati nelle tante puntate sono stati tutti molto concreti e reali: dal reati connessi all'abusivismo edilizio allo sfruttamento della manodopera degli immigrati, dal traffico internazionale di armi al furti d'auto, dal traffico di farmaci scaduti agli scippi.

Accanto ai cosiddetti "casi puntata" ci sono state, nel corso degli anni, le "linee trasversali", cioè filoni investigativi che caratterizzano ogni singola serie, facendo da sfondo alla vita quotidiana del commissariato.

Anche per questa produzione, come si diceva, il meccanismo si basa su alcuni personaggi cardine ai quali si affiancano protagonisti diversi che caratterizzano una o più serie e, in rari casi, ritornano qualche anno dopo.

Fra i primi, anzitutto un grandissimo attore di cinema e teatro di lunga esperienza come Renato Carpentieri, alias il commissario capo Valerio Cafasso, uomo di spettacolo a tutto tondo che ha lavorato con registi come Gianni Amelio, Nanni Moretti, i fratelli Taviani e Gabriele Salvatores, vincendo un "Nastro d'Argento" per il film *Puerto Escondido*. E poi una faccia storica della fiction televisiva (famoso esordio nei 1982 in **Storia d'amore e d'amicizia**) come Massimo Bonetti, ossia il commissario Pietro Guerra. I puntelli di tutto sono loro, ma altri protagonisti entrano in scena serie dopo serie, Massimo Wertmuller, Tony Sperandeo, Gaetano Amato e, unica donna che lascia un forte segno nel racconto, Chiara Salerno, cioè il medico legale Nicoletta Veneziani.

Ma **La squadra** è stata ottima palestra anche di attori giovani, da Luca Venantini a Vanni Bramati, da Giovanni Guidelli a Flavio Albanese, da Federico Tocci ad Alessia Barela. Attori di fama sulla piazza di Napoli, come Mario Porfito, hanno trovato il successo nazionale e alcune protagoniste, come Cecilia Dazzi e Gea Lionello, hanno consolidato la loro carriera.

Il filo che ha sempre legato i bravissimi autori di **La squadra** alla realtà napoletana ha fatto sì che la polizia di stato riconoscesse in questo serial il prodotto più simile alla vera vita quotidiana degli agenti, tanto che l'intero cast è stato coinvolto in varie serie di spot istituzionali.

L'ottava serie, del 2007, ha in parte modificato lo scenario che fa da sfondo alle vicende raccontate nella fiction, definitivamente diventato quello dello scontro all'interno delle potenti bande camorristiche, con contorni sempre più vicini alla cronaca quotidiana, spesso drammatica, della città. Il successo di ascolto delle singole serie è stato in parte differenziato, risentendo della collocazione nei diversi giorni della settimana e forse del periodo di messa in onda, ma mai **La squadra** è stata al di sotto dello share medio della Terza Rete.

Anche in questo caso, quello che potremmo chiamare il "modello Napoli" prevede, ovviamente, la pubblicazione di libri e dvd delle varie serie.

Dal giorno in cui **La squadra** si è affiancata come fiction settimanale alla quotidianità di **Un posto al sole**, si è registrato un progressivo aumento nella scelta di location napoletane per vari generi di spot pubblicitari: l'integrazione fra una fabbrica di successi televisivi e il territorio passa anche per questa strada.

E non è finita... infatti l'ultima produzione di punta della fabbrica di via Marconi è del 2007 e si tratta anche in questo caso di una "prima volta": il primo esperimento di una fiction seriale con il pubblico in studio, come nelle serie americane dove si sentono le risate e gli applausi.

La serie è **7 Vite**, prodotta dalla Publispei con la collaborazione del Centro di Napoli per Rai Fiction e trasmessa da Rai Due, basata sull'adattamento di un format spagnolo. Una tipica sit-com con attori giovani non molto famosi, casting molto vasto e pieno di ragazzi e ragazze che aspirano a diventare attori di fiction, ancora un'esperienza vivace e importante per gli studi Rai di Napoli, coordinata da Francesco Nardella, che da otto anni segue tutte le produzioni di fiction che si realizzano a Napoli.

Nel corso dei decenni che qui vengono raccontati soprattutto per titoli e immagini fotografiche è cambiato tutto: La Rai, il cinema, la Tv, la radio, e quindi il Paese.

A maggior ragione è significativo, importante e perfino divertente il fatto che nel Centro di Napoli si continuino a produrre in versione riveduta e corretta gli sceneggiati, diventati fiction e soap, e con essi si cerchi sempre di sperimentare nuovi modelli produttivi e industriali ma anche di creatività editoriale. Oggi come cinquanta, quaranta, trenta anni fa.

Era il segreto del successo della Rai di quei tempi.

Se abbiamo ragione noi, archivisti un pò noiosi che pensiamo, come Primo Levi, che "il futuro ha un cuore antico", forse potrebbe tornare a essere il segreto del successo per la Rai di domani.

Il castello di Giufà, 1962

Enzo Garinei e
Carlo Campanini

Enzo Garinei

La crisi, 1962

Gianni Santuccio
e Bianca Toccafondi

Enzo Garinei

Le acque della luna, 1962

Il furfantello dell'Ovest, 1962

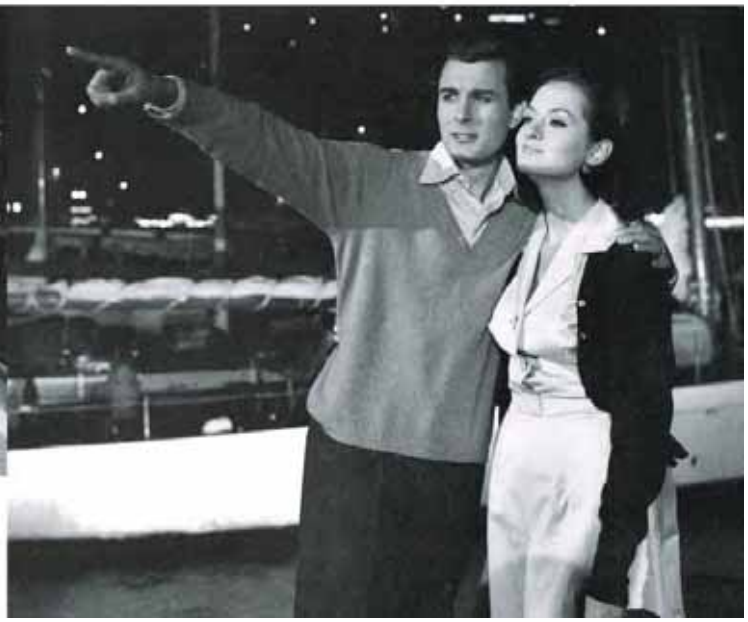
Racconti napoletani - L'avvocato Carraturo, 1962

Racconti napoletani - Oliviero in terra e in cielo, 1962

A casa prima di cena, 1963

Lilla Brignone

Giuseppe Fusco



Peppino Girella, 1963

Carlo Lima e Giuliana Lojodice

Delitto e castigo, 1963

Luigi Vannucchi e Anton Giulio Majano durante le prove

Ilaria Occhini

Ilaria Occhini e Luigi Vannucchi

Luigi Vannucchi

La tua giovinezza, 1965

Massimo Girotti, Andreina Pagnani, Paola Pitagora e Luciano Melani

Massimo Girotti e Paola Pitagora

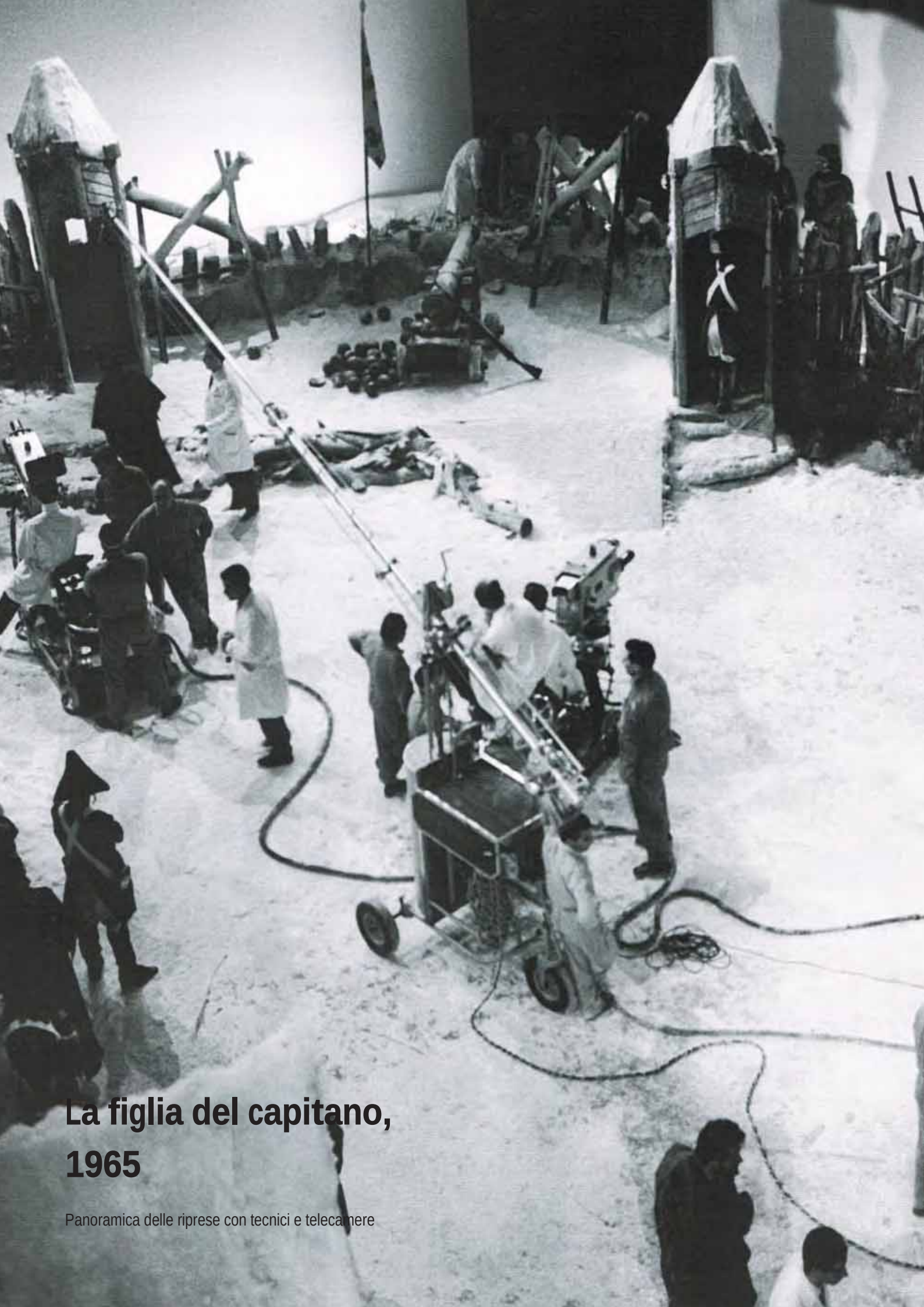
Giufà e le cavallette, 1965

Carlo Croccolo

La figlia del capitano, 1965

Amedeo Nazzari e Umberto Orsini

Lucilla Morlacchi e Umberto Orsini



La figlia del capitano, 1965

Panoramica delle riprese con tecnici e telecamere

Evi Maltagliati e
Lucilla Morlacchi

Lucilla Morlacchi e
Umberto Orsini

Amedeo Nazzari

Il “boia” sulla scena

Le avventure di Laura Storm, 1965

Lauretta Masiero

Linda Sini e Giuseppe Mancini

In alto a sinistra: Lauretta Masiera, Stefano Sibaldi e Aldo Giuffrè

Aldo Giuffrè, Oreste Lionello e Lauretta Masiero

Lauretta Masiero sulla scena di un delitto

Resurrezione, 1965

Valeria Moriconi e Alberto Lupo

Valeria Moriconi

Franco Enriquez, Alberto Lupo e Andrea Checchi

Franco Enriquez dirige gli attori: in primo piano Alberto Lupo

Questa sera parla Mark Twain, 1965

Paolo Stoppa e Rita Morelli

Carlo Romano e Corrado Pani

Corrado Pani

Rita Morelli e Paolo Stoppa

Melissa, 1966

Madame Curie, 1966

Luisa Sanfelice, 1966

Sheridan, Squadra omicidi

Da sinistra, Ubaldo Lay, Bianca Toccafondi, Alessandro Sperli e Renato De Carmine

La fiera della vanità, 1967

Adriana Asti

Adriana Asti e Ilaria Occhini

Da sinistra seduti, Ilaria Occhini, Gabriele Antonini, Umberto D'Orsi e Adriana Asti

NA 8
6949

I racconti del faro, 1967

Sherlock Holmes La valle della paura 1968

Sherlock Holmes – L’ultimo dei Baskerville, 1968

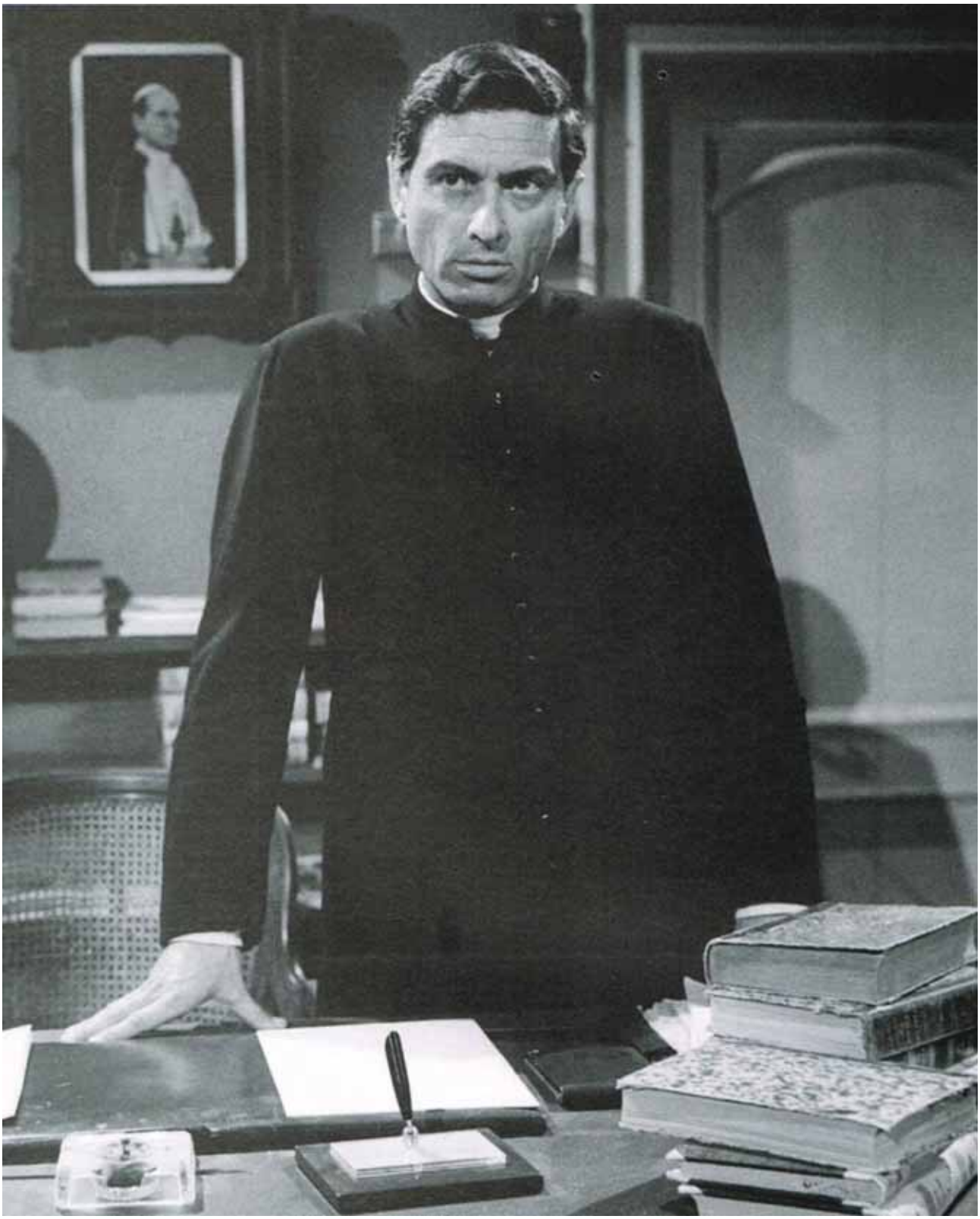
Nando Gazzolo,
Paolo Carlini e il regista
Guglielmo Morandi

Marina Malfatti e Paolo
Carlini

I ragazzi di Padre Tobia, 1969

Sulla sedia il regista Italo Alfaro,

a destra l'assistente di studio Ivio Pasquale Abbate



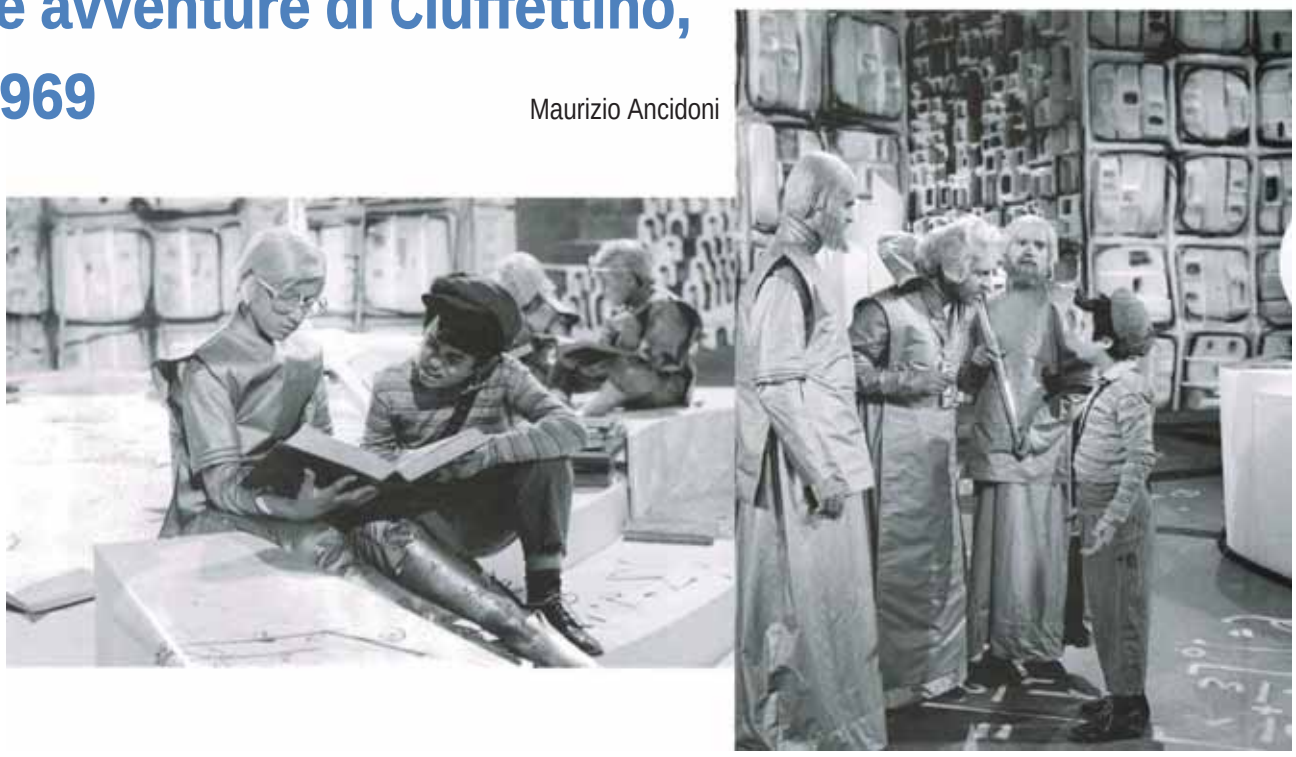
Silvano Tranquilli

Candida, 1969

Gabriele Lavia e Anna Miserocchi

Le avventure di Ciuffettino, 1969

Maurizio Ancidoni



Il segreto di Luca, 1969

Riccardo Cucciolla e Edda Albertini

In alto a sinistra, Lydia Alfonsi e Umberto Spadaro

Riccardo Cucciolla

I giorni della storia - Napoli 1860:

La fine dei Borboni,

1970

Bruno Cirino

Alessandro Blasetti durante le riprese

Bruno Cirino, Alessandro Blasetti e Rosita Torosh

Alessandro Blasetti durante le riprese

Comparse in posa

Alessandro Blasetti durante le riprese

Gabriele Lavia
ed Emilio Cappuccio

Lou Castel e Luigi Mezzanotte;
in secondo piano Emilio Marchesini

I giorni della storia – La rivolta dei decabristi, 1970

Il cappello del prete, 1970

Franco Sportelli e Luigi Vannucchi

La fantastica storia di Don Chisciotte della Mancia, 1970

Gigi Proietti

Stefano Satta Flores
e Adalberto Maria Merli

Regina Bianchi

Un certo Harry Brent, 1970

Alberto Lupo, Ferruccio De Ceresa, Carlo Hintermann e Walter Maestosi

Roberto Herlitzka

Claudia Giannotti e Alberto Lupo

Ennio Balbo e Walter Maestosi

Paolo Ferrari e Tino Buazzelli

Nero Wolfe,

1971

Il segno del comando, 1971

Carla Gravina
e Ugo Pagliai

Le scenografie di Nicola Rubertelli

Carlo Hintermann

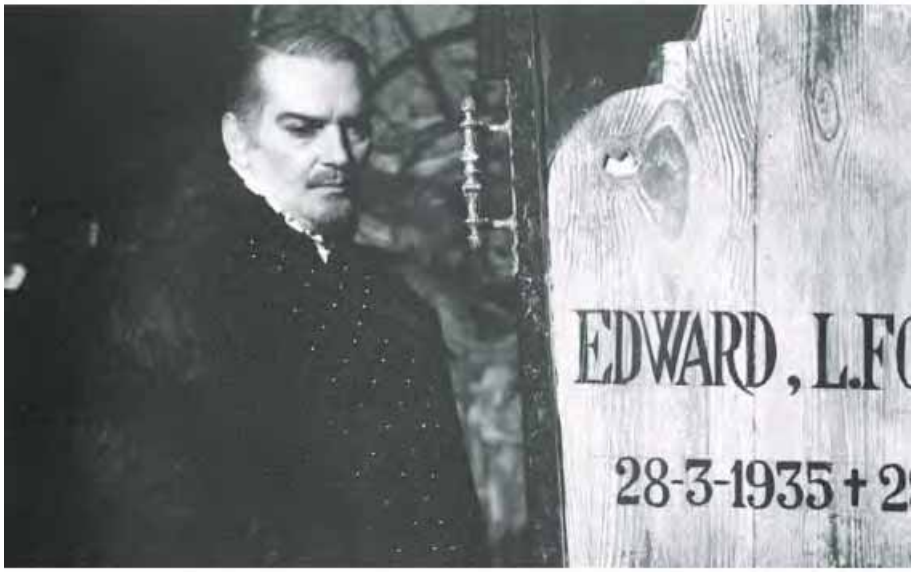
Ugo Pagliai

Ugo Pagliai
(durante la seduta spiritica)

Daniele D'anza dirige le riprese; a sinistra Luciano Luisi, a destra l'assistente di studio Ivio Pasquale Abbate

Carla Gravina

Ugo Pagliai e Rossella Falk



Franco Volpi

Massimo Girotti

Carlo Hintermann e Ugo Pagliai

Le inchieste del commissario Maigret

Maigret in pensione

1972

Gino Cervi

Gabriella B. Andreini
e Gino Cervi

Giuseppe Pampieri
e Andreina Pagnani

Gino Cervi al trucco

Il Marchese di Roccaverdina, 1972

Domenico Modugno

Achille Millo, Domenico Modugno e Edmo Fenoglio

Domenico Modugno e Angela Goodwin Bucci

Lungo il fiume e sull'acqua, 1973

Franco Graziosi e Giampiero Albertini

Francesco Carnelutti

L'edera, 1974

Cinzia De Carolis

Albert e l'uomo nero, 1976

Claudio Cinquepalmi e Maria Grazia Grassini

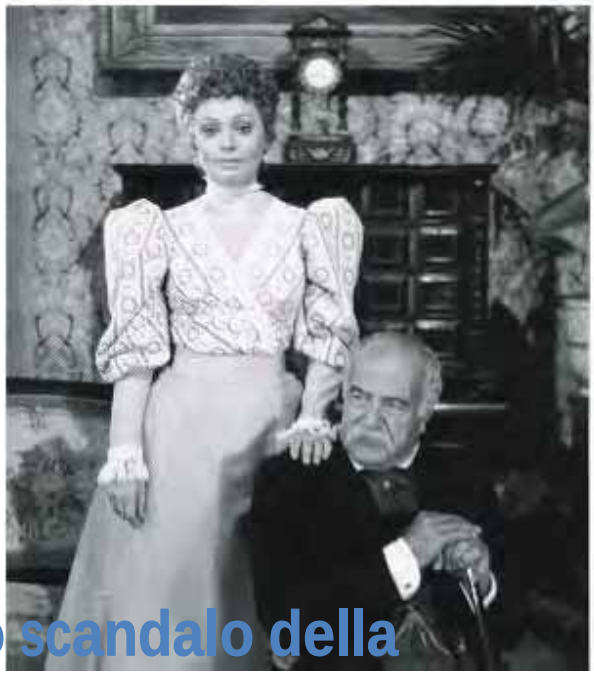
L’uomo del tesoro di Priamo

1977

Romina Power

Don Giovanni in Sicilia, 1977

Domenico Modugno
e Rosanna Schiaffino



Lo scandalo della Banca romana, 1977

La mossa del cavallo - La parte che ti spetta, 1977

Saturnino Farandola, 1977

Mariano Rigillo

Storie della camorra, 1978

Massimo Ranieri

Stefano Satta Flores

Roberto Benigni

Gianfranco Ombuen, Flavio Bonacci e Roberto Benigni

Ma che cosa è quest'amore?

1979

L’eredità della Priora, 1980

Ida Di Benedetto
Marzio C. Honorato

Evelina Nazzari, Alida Valli e Luigi La Monica

Alida Valli

Tre operai, 1980

Stefano Santospago con un gruppo di operai

Stefano Santospago

Nello Mascia

Bambole - Scene di un delitto perfetto, 1980

Alberto Maria Merli
Elisabetta Pozzi

Quaderno Proibito, 1980

Andrea Occhipinti
e Lea Massari

La scuola dei duri - Senza tregua

1981

Pier Paolo Capponi

La Medea di Porta Medina, 1981

Giuliana De Sio

Christian De Sica con il regista Piero Schivazappa

Giuliana De Sio e Christian De Sica

Nino Imparato e Giuliana De Sio

Il caso Murri, 1982

Mario Erpichini, Antonio Garrani, Flora Mastroianni e Sergio Tardioli

Giallo Sera, 1983

Renzo Palmer

Renzo Montagnani
e Isa Gallinelli

Don Fumino, 1993

Renzo Montagnani

Un posto al sole

Vedute di
Villa Paladini

Gian Guido Baldi, Luigi Di Fiore e Samuela Sardo, 1996-1997

Adele Pandolfi e Patrizio Rispo 1996-1997

Daria D'Antonio 1997-1998

Alberto Rossi, Gabriele Muccino e Ida Di Benedetto 1996-1997

Claudia Ruffo
Francesco Vitiello
1996-1997

Paola Rinaldi e Peppe Zarbo
1997-1998

Un Posto al Sole – il cast

Adele Pandolfi

Maurizio Aiello e Giada Desideri 1997-1998

Carmen Scivittaro e Lucio Allocca

Da Sinistra: Maria Basile, Giorgia Bongianni, Luisa Amatucci, Patrizio Rispo, Claudia Ruffo, Roberto Bisacco, Marina Tagliaferri, Germano Bellavia, Maurizio Aiello, Samuela Sardo, Alberto Rossi, Serena Autieri, Adele Pandolfi.
In basso da sinistra: Peppe Zarbo, Gian Guido Baldi, Francesco Vitiello, Luigi Di Fiore, Marzio Honorato 1997-1999

Denny Mendez e Germano Bellavia
2004-2005

Hélène Nardini
Riccardo Polizzy Carbonelli
2004-2005

Luca Turco
Marzio Honorato
2005-2006

Da sinistra: Marina Tagliaferri, Marina Giulia Cavalli, Ilenia Lazzarin, Patrizio Rispo, Germano Bellavia, Gioia Spaziani, Vito Di Bella, Alberto Rossi, Serena Rossi, Valeria Morosini, Luisa Amatucci, Gianni Lanni, Carmen Scivittaro, Michelangelo Tommaso, 2004-2005

Michelangelo Tommaso e Francesco Vitiello
2006-2007

Davide Devenuto e Germano Bellavia
2006-2007

Valeria Morosini
Alberto Rossi
2006-2007

Leandro Amato
Rosaria De Cicco
Carmen Scivittaro
2006-2007

Ilenia Lazzarin
Marina Giulia Burattini
2006-2007

In piedi da sinistra: Marzio Honorato, Nina Soldano, Alberto Rossi, Michelangelo Tommaso, Marina Tagliaferri, Peppe Zarbo, Lucio Allocca, Germano Bellavia, Carmen Scivitarro, Marina Giulia Cavalli. Seduti da sinistra: Luca Turco, Serena Rossi, Valeria Morosini, Valentina Pace, Davide Devenuto, Luisa Amatucci, Francesco Vitiello, Patrizio Rispo, Ilenia Lazzarin, Riccardo Polizzy Carbonelli, 2006-2007

Valeria Morosini e Serena Rossi
2006-2007

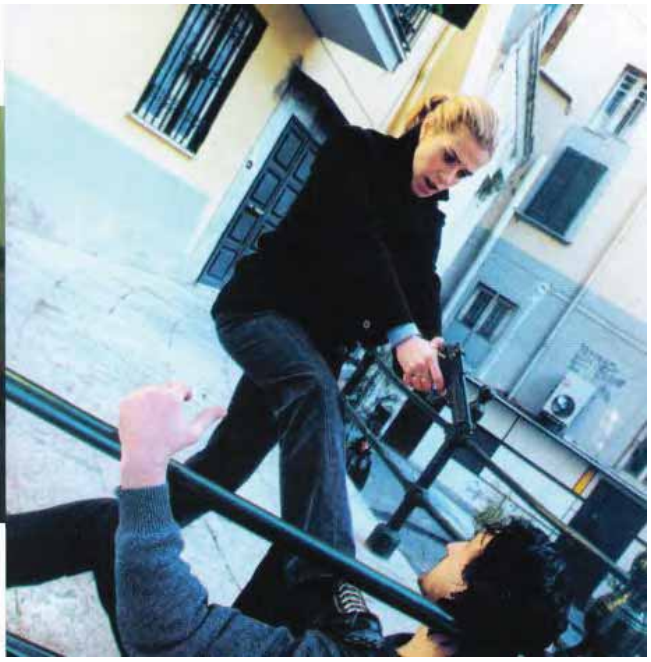
Nina Soldano e Valentina Pace
2006-2007

Patrizio Rispo e Maria Giulia Cavalli
2006-2007

La Squadra

Gaetano Amato e Massimo Bonetti, 2000-2001

Giovanni Guidelli, 2000-2001



Cecilia Dazzi, 2000-2001

Chiara Salerno e Alberta Viti, 2006-2007

Flavio Albanese, 2000-2001

Alessia Barela e Francesco Benigno, 2003-2004

Massimo Bonetti e Renato Carpentieri
2006-2007

Anna Foglietta e Federico Tocci, 2006-2007

Andrea Marrocco e Federico Tocci, 2006-2007

Michela Andreozzi, 2006-2007

Gennaro Silvestro e Tony Sperandero, 2006-2007

Renato Carpentieri e Mario Porfito
2006-2007

Ines Nobili, 2006-2007

7 Vite, 2007

Luca Seta e Massimo Olcese

Elena Barolo e Michela Andreozzi

Luca Seta ed Elena Barolo